



**TERESA
MARGARIDA
PRAZERES
FERREIRA
DE MELO**

**O CORPO NA ARTE: REDIMENSIONAMENTO E
INCORPORAÇÃO NO SÉC. XX**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Criação Artística Contemporânea, realizada sob a orientação científica do Doutor Paulo Bernardino, Professor Doutor do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

o júri

presidente

Professor Doutor José Pedro Barbosa Gonçalves de Bessa
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro

arguente

Professor Doutor Carlos Augusto Ribeiro da Conceição
Professor Adjunto do Instituto de Estudos de Literatura Tradicional FCSH/UNL

orientador

Professor Doutor Paulo Bernardino das Neves Bastos
Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro

agradecimentos

A terminar esta minha dissertação, resta-me registar os meus Sinceros agradecimentos.

Em primeiro lugar ao Prof. Paulo Bernardino, por toda a orientação, incentivo e confiança.

À minha família, a quem dedico esta dissertação.

Ao meu namorado e amigo Luís Madail, pela paciência, discussão e disponibilidade.

E a todos os meus colegas que de uma forma directa ou indirecta estiveram presentes no meu pensamento e discussão, em especial à Raquel Carrilho e Teresa Magalhães.

palavras-chave

Arte, corpo, hibridismo, incorporação, tecnologia

resumo

A representação do corpo humano, sempre fez parte da história da arte e continua a ser uma das questões na arte.

Uma das características da nossa era é a explicitação da promiscuidade entre o humano e a máquina.

Assim sendo, interessou-me identificar, que redimensionamentos e incorporações surgiram na arte e na sociedade no século XX, relativamente ao corpo (humano).

Baseada na ideia de um corpo contemporâneo metamorfoseado e híbrido, tentou-se dissertar sobre o que se fez e o que se tem assistido relativamente ao lugar do corpo na arte e na sociedade.

O desenvolvimento da investigação foi enriquecido com um corpo de trabalho assente numa prática artística que envolveu três linguagens artísticas: a fotografia, video arte e instalação.

keywords

Art, body, hibridism, incorporation, technology

abstract

The representation of the human body has always been part of the art history and continuous to be one of the issues in contemporary art.

One of the characteristics of our era is the explanation of promiscuity between human and machine.

Therefore, it interested me to, what scaling and incorporations appeared in art and in the society of 20 century relatively to the body.

Based on the idea of a metamorphosed and hybridized contemporary body, we tried to speak about what had been done and what have we been watching relatively to place the body in art and in the society.

The development of research has been enriched with a body of work based on an artistic practice, involving three languages of art: photography, video art, and installation.

Índice

Introdução	1
Capítulo I	4
1 - Transformações na abordagem ao corpo: século XX	4
I.1 – O corpo na Modernidade	4
I.2 – O corpo na Pós-modernidade	17
2 – conclusão	26
Capítulo II	28
1 - A interferência da tecnologia	28
II.1 – O corpo e a tecnologia	28
II.2 - Da realidade à ficção	35
2 – Conclusão	41
Capítulo III	43
Projectos de experimentação artística: práticas e reflexões críticas	43
III.1 - Projecto 1 – "Extremely make-up"	
III.1 – Introdução	44
III.2 – Conceptualização	44
III.3 – Execução prática	45
III.2 – Projecto 2 – "Incorporação I, II, III"	
III.1 – Introdução	46
III.2 – Conceptualização	47
III.3 – Execução prática	48
III.3 – Projecto 3 – "Pêlo corpo"	
III.1 – Introdução	49
III.2 – Conceptualização	50
III.3 – Execução prática	50
III.4 – Projecto 4 – "Metamorfose"	
III.1 – Introdução	52
III.2 – Conceptualização	52
III.3 – Execução prática	53
Conclusões	54
Bibliografia	56
Cibergrafia	58
Imagens	58

Introdução

É no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea, da universidade de Aveiro, que a presente dissertação se integra.

A dissertação desenvolveu-se de forma completamente autónoma. Contudo, o projecto de investigação, resultou de conhecimentos e experiências adquiridas e articuladas a partir do 1º ano curricular do mestrado.

Neste sentido, dou especial enfoque às disciplinas de Laboratório de expressão e criação artística, Fotografia e Projecto de instalação artística, que contribuíram para a articulação e desenvolvimento de um conjunto de trabalhos que reflectem, também, o tema desta minha investigação.

Este estudo e experimentação incidem no contexto da arte do séc. XX, reflectindo duas questões fundamentais: abordagens através de representações do corpo na arte do século XX e os contextos manifestados pela realidade que a presentifica.

É sabido, que as condições sociais vividas em épocas distintas tornam possível e influenciam a produção artística, pois para um determinado movimento surgir na arte é muito provável que surja também na sociedade.

Actualmente, a arte contemporânea propõe uma reflexão sobre a própria arte, questionando-a, analisando-a, criticando-a.

Ela serve-se das imagens, que no mundo de hoje têm uma excessiva importância, pois reflectem bem a sociedade em que vivemos.

Segundo Guy Debord (2005), vivemos uma “sociedade do espectáculo”, em que a vida real é pobre e fragmentária e os indivíduos são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes falta na realidade da sua existência.

As imagens simuladas que Jean Baudrillard (1991) analisa, referem-se a uma sociedade que substitui toda a realidade e significados por símbolos e sinais e que a experiência humana é uma simulação da realidade e não a própria realidade.

Para Lipovetsky (1983), o indivíduo já não é sujeito de si mesmo, mas sim, sujeitado à máquina virtual, afastado do simbólico e preso ao mundo de imagens. Ele caracteriza-se cada vez mais por um individualismo contemporâneo, onde se “des-subjectiva”, “des-historiza” e se “fragmenta”, tornando-se assim num “homem-máquina”, possuidor de um hiper-corpo e conectado a uma grande rede virtual (1989).

Nas palavras de Don Slater (1995), as imagens representam uma identidade social.

A arte contemporânea interroga e atribui novos significados ao apropriar-se de imagens, não só as que fazem parte da história da arte, como as do artista americano Sherrie Levine¹ mas, também, as que habitam o nosso quotidiano, tal como fazem os artistas Jeff Koons e Richard Prince que se apropriam de imagens de objectos do quotidiano.



1. Sherrie Levine
Fontain (After Marcel Duchamp)
1991



2. Jeff Koons
Balloon Dog (Blue)
Série (Blue, Magenta, Yellow,
Orange, Red) - 1994 - 2000



3. Richard Prince
Untitled (cowboy)
1989

As novas tecnologias trouxeram à arte novos instrumentos, que contribuíram para o enriquecimento de novas linguagens.

Alteraram-se as percepções da prática visual e até mesmo o lugar do espectador que introduziu um papel importante na obra, ao pensar a própria obra – um olhar que pensa.

No pós-modernismo e na contemporaneidade, não existem estilos ou movimentos como as vanguardas que fizeram a modernidade. O que há é uma pluralidade de estilos, de linguagens multidisciplinares, contraditórios e independentes que convivem em paralelo. Isto porque a arte contemporânea não é o lugar de afirmação de verdades absolutas, mas sim de comunicações e discussões.

A representação do corpo na arte tem-se manifestado ao longo dos tempos, através de variadíssimos processos. Obviamente, que o tempo e o espaço, foram dois elementos fulcrais para a influência e concepção desta mesma representação.

Actualmente, com o avanço das novas tecnologias, a problematização do corpo, tem levantado algumas questões, relativamente, aos seus limites, subjectividade, naturalidade e até mesmo a sua matéria corpórea.

A crescente “penetração” da técnica nos corpos, como a incorporação de próteses, as manipulações cirúrgicas e estéticas e as virtualizações² hibridizaram o próprio corpo. Hoje, as representações do corpo poderão ter uma conotação diferente do que era habitual, visto poder haver uma modificação corporal proveniente das tecnologias.

¹ Sherrie Levine apropria-se das imagens das obras de outros artistas.

² O termo virtualização, segundo Pierre Levy

Pretende-se numa primeira abordagem, como forma de contextualização, reflectir sobre várias transformações artísticas que a representação do corpo manifestou desde o início da modernidade até ao pós-modernismo.

Numa segunda fase, relacionar a intersecção das novas tecnologias com o corpo e analisar que tipo de incorporação “protética” se manifesta para que tenhamos um “redimensionamento” do corpo contemporâneo, e que consequências terá para as práticas artísticas, referindo sempre exemplos de obras e artistas.

A seguir, uma análise sobre que tipo de ficção científica e que novas identidades ficcionais partiram da realidade existente, para formular um corpo considerado trans-humano.

Por fim, com o propósito de consolidar a dissertação, esta desenvolve-se com a produção artística própria que é abordada nas suas diversas etapas, mostrando todo o processo desenvolvido.

Capítulo I

1 -Transformações na abordagem ao corpo: séc. XX

O capítulo I procura demonstrar através da contextualização e análise, que representações do corpo levaram a redefinições, através de diferentes abordagens, no século XX.

No primeiro ponto, comecei por referir o período do modernismo, reflectindo sobre algumas das manifestações artísticas que contribuíram para uma desmaterialização da figura humana em comparação com a arte tradicional. A par do desdobramento de todo o discurso reflexivo deste período, dei especial enfoque ao surgimento da arte da performance e do happening que paralelamente acompanhavam os manifestos das narrativas que foram configuradas em movimentos (Fauvismo, Cubismo, Futurismo, Dadaísmo, Surrealismo, etc).

Esta especial atenção, reflecte-se na intenção de perceber que tipo de liberdade o próprio artista tomou perante o seu corpo; como possibilidade de se expressar artisticamente não só com o que ele representava sobre o corpo (na pintura e escultura), mas sobretudo, o que representava com o seu próprio corpo, originando mais tarde (finais do modernismo) “o assumir do corpo” como objecto artístico (por ex. a *body arte*).

No segundo ponto, na entrada do pós-modernismo e na sua continuidade, tentei contextualizar a situação da sociedade e de que modo as práticas artísticas, de uma forma geral, foram um reflexo da fragmentação, hibridização, simulação, apropriação, tecnologia, entre outros adjectivos e termos, para uma nova abordagem nas artes plásticas.

Analisei as alterações que as artes performativas sofreram, agora assumidamente, como uma arte independente. Neste contexto, da performance, analisei várias abordagens que alguns artistas manifestaram perante o corpo, provocando um redimensionamento, bem como uma maior autenticidade perante o “self”.

I.1 – O corpo no Modernismo

Se recuarmos no tempo e analisarmos os tempos da pré-história até aos nossos dias, verificamos que a figura humana e o corpo estiveram sempre muito presentes na história da arte, como objecto de representação artística.

Poderemos verificar exemplos de representações da figura humana no período da pré-história³, nas cavernas de Lascaux (França), onde poderemos observar “rituais” do Homem, como a dança e a caça ou até mesmo impressões das extremidades (mãos e pés) nas paredes das cavernas; as representações de deuses e atletas na arte grega⁴, tal como a escultura “Hermes com o jovem Dionísio” de Praxiteles; a pintura “A criação de Adão” (1508-12), de Michelangelo do Renascimento⁵; “A liberdade guiando o povo” (1830) de Eugene Delacroix, fruto do período do Romantismo; o “Almoço do remador” (1881) do Impressionista Renoir, etc.

O corpo, foi e continua a ser um motivo muito presente na obra de muitos artistas, na medida em que se relacionam mutuamente, para produzirem algo, ou seja, sendo o artista, também ele um corpo, simultaneamente objecto e sujeito individual e social, estará sempre presente na obra (pela obra ser um reflexo do artista), seja de forma directa ou indirecta, física ou psicológica.

Perceber a interpretação que um determinado artista executou numa dada obra, sobre a representação do corpo, é poder situá-lo num período específico da história e compreender toda a evolução sócio-cultural anteriormente desenvolvida por períodos históricos que o levaram a seguir determinado caminho e mentalidade, para se expressar artisticamente. Por exemplo, na escultura da arte Grega, a representação sistemática de deuses pelos artistas, fazia-se notar pela crença na mitologia dos deuses, na religião do homem da Grécia antiga.

A própria definição de período é uma fase marcada por uma “mudança de direcção” que implica ao mesmo tempo continuidade e ruptura.

Provém de acontecimentos sociais que levaram progressivamente a novas mentalidades, rompendo com algumas ideias do passado para reestruturação de um “presente”.

O passado é sempre uma influência para o presente nem que seja para o “reviver”.

Segundo Pere Salabert (2003), o corpo na arte sofreu um processo “evolutivo” que parte da representação ilusória e anímica do período renascentista para alcançar a presença, através do

³ Na pré-história, muitos são os defensores de que o objectivo destas representações não eram de carácter artístico, mas sim executadas por causas religiosas e crenças, conferindo-lhes uma intenção mágica – “quando pintavam o animal nas paredes não era apenas um desenho era a alma do animal que ali iria ficar preso, para dar sorte nas caças. – (retirado da wikipédia)

⁴ De acordo com Siebert (1995) e Rosário (2004), o corpo na Grécia antiga, era visto como elemento de glorificação e de interesse de estado. O corpo era valorizado pela sua capacidade atlética, saúde e fertilidade.

⁵ No período Renascentista, a concepção de corpo, difere das anteriores, no sentido de que começa a haver uma preocupação com a liberdade do ser humano. O trabalho artesão e a realização terrena passam a ser valorizadas, juntamente com o pensamento científico e o estudo do corpo. Surge uma redescoberta do corpo, principalmente nas artes, onde o corpo nu aparece como destaque por pintores como Michelangelo, Leonardo da Vinci, entre outros (Siebert, 1995; Rosário, 2004).

uso da matéria (o corpo) na própria obra, na tentativa de aproximar arte e vida, surgida a partir do período do Modernismo, que falarei mais adiante.

O período do Renascimento (finais do séc. XIV até princípios do séc. XVI), como o próprio nome indica, foi precisamente a época do “renascer” do homem e da arte.

Nesta época, a representação da figura humana começou a ganhar uma maior notoriedade, devido a uma nova consciência do homem em si, como sendo o “centro de todas as coisas”.

O Homem do Renascimento sofreu uma experiência intelectual e emotiva pelo seu conteúdo e religiosa pelo seu carácter, conferindo-lhe uma espécie de zelo missionário.

Esta valorização do Homem (Humanismo) e neste caso, o artista, era comprovada pelas esculturas e pinturas a óleo mais conscientes da forma plástica, do traço e da forma orgânica, do que os períodos antecedentes.

A escultura “David” de Michelangelo que retrata o herói bíblico com um impressionante realismo anatómico, a pintura “Mona Lisa” de Leonardo da Vinci, que representa o padrão de beleza da mulher renascentista, e que foi também a obra que o artista melhor concebeu a técnica de *sfumato*, e o “Nascimento de Vénus e Primavera” de Sandro Botticelli, que abordou, para além desta obra, outros temas mitológicos e religiosos, são exemplos de obras, fruto da mentalidade renascentista.⁶



4. Michelangelo
“David” – 1501-04
Galeria Degle Uffizi,
Florença



5. Leonardo da Vinci
“Mona Lisa” – 1503-05
Museu do Louvre,
Paris



6. Sandro Botticelli
“Nascimento de Vénus e Primavera “ - 1483
Galeria Degle Uffizi,
Florença

A partir daí, anos e séculos posteriores, da mesma forma que as mentalidades se renovavam e evoluíam a nível ideológico, político e social, também na arte, a articulação do “duplo movimento” entre forma e conteúdo, ganhavam novas abordagens.

⁶ Partindo de uma doutrina neoplatónica, desenvolvida por Marsilio Ficino (1433-1499), a vida do universo, bem como a do Homem, era considerada controlada e dominada por um “circuito espiritual” contínuo que conduzia Deus ao mundo e o mundo a Deus.

Segundo Burckhard, este período foi uma fase decisiva em direcção á Modernidade, comparando-o à remoção de um véu dos olhos da humanidade, permitindo-lhes ver claramente.

É nestes momentos de mudança, de transição, que arrastam consigo a “crise”; no qual os artistas são impulsionados a desenvolver novas liberdades de se expressar sobre a sua própria condição de ser humano, no mundo e na sociedade.

Vários períodos antecedentes ao Modernismo, e procedentes ao Renascimento, entre eles, o Neoclassicismo, Romantismo, Impressionismo, Pós-impressionismo,..., contribuíram para uma redefinição da representação do corpo na arte, mesmo sendo antagónicos entre eles, conferindo-lhes um “modo de ver”(John Berger).

Contudo, apesar de uma breve “passagem pela arte Grega e pela arte renascentista, interessa-nos nesta dissertação, compreender a posição que os artistas, bem como toda a arte e a sociedade, desenvolveram no século XX em relação às diferentes abordagens na representação da imagem do corpo.

Começemos com o aparecimento da revolução industrial, iniciada na Inglaterra (séc. XVIII), que consistiu num conjunto de mudanças tecnológicas e que o Homem passou a interpretar o corpo de uma forma mais específica.

Esta revolução teve um profundo impacto no processo produtivo a nível económico e social, mas também a nível artístico.

Enquanto no modo de produção artesanal dificilmente se poderá encontrar uma peça exactamente igual a outra (dentro da mesma série) – o que torna cada peça um artefacto único – na produção industrial qualquer diferença na série é considerada um defeito.



7. Sector de produção de tear de fábrica de rede – S. Bento

Este sistema industrial levou a uma transformação nas relações sociais, mas também na relação perante os objectos e o próprio mundo.

O ritmo de trabalho aumentou, bem como a sua exigência.

A sociedade, a par da sua cultura, ganhavam novas estruturas, estando à mercê de poderes capitalistas, poderes estes que transformaram todo o sistema industrial, através do desenvolvimento de processos produtivos.

A indústria cultural, termo cunhado pelos teóricos/críticos Theodor Adorno (1903-69) e Max Horkheimer (1895-1973), refere que a cultura popular é idêntica a uma fábrica de produção cultural padronizada de mercadorias (através do cinema, rádio, revistas, etc) que manipulam as massas, ou seja, incutem na sociedade, prazeres fáceis, facilmente disponíveis através da cultura popular.

As indústrias culturais cultivaram falsas necessidades, ou seja, necessidades criadas pelo capitalismo. (1976)

O que importa é consumir incessantemente, manipular o Homem e preparar as suas mentes para um esquema que é oferecido pela *indústria cultural*. Facultar ao Homem, uma espécie de “coração-máquina”, em que o consumidor não precisa de se dar ao trabalho de pensar – é só escolher. “*Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica, permanecendo, no entanto, livres do controlo dos seus dados exactos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade. Actualmente, o atrofio da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural não precisa ser reduzida a mecanismos psicológicos. Os próprios produtos (...) paralisam essas capacidades em virtude da sua própria constituição objectiva.*” (1997:119).

Adorno e Horkheimer, interpretaram o advento da tecnologia como uma ideologia, que acaba com a individualidade e a criatividade.

Analisaram, portanto, que toda a reprodução contribuiu para a perda de identidade da originalidade e está à disposição de uma elite que manipula aqueles que não possuem acesso aos originais, através de cópias feitas em séries, conferindo a todas as cópias uma característica mercadológica, portanto massificante.⁷

Ao contrario disso, Walter Benjamim (1892-1940) acreditava que isso gerava, desde que observadas as técnicas, uma politização capaz de moldar o senso crítico daquele que observa.

No seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”(1997), ele fala-nos de que modo a industrialização, trouxe um novo modo de ver a obra de arte.

Nesta altura, as técnicas de reprodução (como a xilografia, litografia, etc) e consequente ampliação da prática visual alteraram o sentido da experiência estética. Assim, posteriormente, com o advento da fotografia e do cinema, surgidas pela industrialização, o papel na prática artística, torna-se fundamental neste momento de transição.

⁷ Retirado do texto “A Dialéctica do Esclarecimento” de Adorno e Horkheimer

A evolução das técnicas artísticas decorrentes desta época, e derivada do desenvolvimento profundo das tecnologias, transmite-se no efeito da apresentação da imagem.

As experiências técnicas, produziram deste modo, uma nova forma de concepção da imagem e do seu conteúdo.

É neste contexto, que surge a época do Modernismo – e com ele uma série de “ismos” foram manifestados, que vão desde meados do séc. XIX até meados do séc. XX.

Esta série de movimentos artísticos que se inseriram no Modernismo, caracterizaram-se por uma construção de narrativas, ou seja, cada movimento que surgia possuía um manifesto, onde eram expostas as ideias e concepções para se “definir” tal movimento. Foram relevantes para uma nova cultura na arte e para o despertar de uma nova mentalidade artística.

Clement Greenberg (1974), refere que o Modernismo nasce em oposição ao Iluminismo, no sentido em que, enquanto o Iluminismo criticava a partir do exterior, o Modernismo criticava a partir do interior.

Este “interior” refere-se à imaginação do próprio artista. A representação dependia da percepção pessoal do artista e não da tentativa de “copiar” a realidade, como fizeram os seus antecessores. Os artistas libertaram-se das formas tradicionais de representação, dando lugar a novas convenções de representação.

Segundo Bragança de Miranda (2008), não haveria liberdade possível se tudo se resumisse aos grandes ícones, às teodiceias icónicas. Era preciso libertar as imagens, tal como as palavras se tinham começado a libertar no séc. XIX.

Nas palavras de Henri Matisse, pintor fauvista, “era necessário encontrar sensações arbitrarias que pudessem significar o mundo real e assim, traduzir as emoções do pintor.

O Modernismo, caracterizou-se essencialmente pela crença e motivação de dar respostas através de várias abordagens que se materializaram em movimentos e manifestos. Muitos deles, impulsionados pelo experimentalismo, foram também de curta duração, rompendo com uns para darem início a outros.

Baudelaire comprova, dizendo que o Moderno na arte está relacionado com a experiência que encontra sempre em transformação, que não permanece estático.

Para ele, este termo e “adjectivo”(moderno) indica uma qualidade temporal, transmitindo acima de tudo uma vontade de antecipar um futuro ainda não dominado.

Tratava-se de uma procura; “o que (o artista moderno) procura? (...) Ele procura algo que nós nos permitiremos chamar de modernidade(...) Trata-se para Baudelaire, de retirar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, de retirar o eterno no transitório. Fixar ou

“eternizar” o transitório parece exigir assim, formas e espaços para cada ocasião. O permanente não estaria mais fixo espacialmente, mas continuamente na mudança. Daí, que não haja, para Baudelaire, melhor palavra (modernidade) para exprimir a ideia em questão. (1985: 694)

A ideia essencial era a de que as formas tradicionais das artes, literatura, organização social e da vida quotidiana tornavam-se obsoletas e que era fundamental deixá-las de lado e criar uma nova cultura.

Havia uma necessidade de traduzir em pensamentos, o tempo “moderno” através, não só de manifestos artísticos, mas de princípios filosóficos, como o fizeram, Hegel, Benjamin, Nietzsche, Horkheimer e Adorno, Derrida, Foucault, Clement Grenberg, entre outros.

A subjectividade e a liberdade de pensamento, em contradição às ideias tradicionais que se regiam por uma razão religioso-metafísico, veio apoiar-se na razão pela ciência.

O Fauvismo, considerado como o primeiro “género moderno” na arte, revolucionou a cor, tal como fizeram os impressionistas com a luz, intensificando o seu poder de expressão. Após o Fauvismo, a arte moderna, começou a desenvolver-se em todas as formas, indo do expressionismo (preocupado na evocação da emoção através de trabalhos objectivos de arte) ao cubismo (repensando o espaço bidimensional e a sua relação com o espaço tridimensional) e ao abstraccionismo. No abstraccionismo, o *action painting*, levou o artista a utilizar o seu próprio acto físico para elaborar a sua obra. A importância do *gestualismo* e da *performance* do corpo no acto de pintar, surgiu em oposição a uma atitude estática (fornecida pelo acto de pintar com o pincel, esculpir com ferramentas).

Estas novas formas de arte aumentaram os limites das noções tradicionais do que “é arte” e correspondiam às mudanças similares que aconteciam na sociedade humana, na tecnologia e no pensamento, ou seja, a modernidade estética acentuou-se na importância da visão tecnológica na tradução da realidade.

Enquanto que na arte clássica apostavam na perfeição, os artistas do modernismo procuravam uma tradução idealizada e pouco “fiel” da natureza, passando a ter outras preocupações mais internas (conceptuais).

Os artistas, “entusiasmados” pelo aparecimento de novos mecanismos, de novas tecnologias, ansiavam acima de tudo, propor novos pensamentos, passando a ter por consequência outras formas de expressão.

Incentivados a ingerir produtos culturais que apostavam na renovação como forma de construção da imagem de um novo homem.

A arte do modernismo, foi um reflexo dessa inquietude, ou seja, o homem que estava a aprender a relacionar-se com a máquina, a vida acelerada das grandes cidades, a produção em massa, os objectos descartáveis, foram expressados em várias correntes artísticas. Impressionismo, Cubismo, Surrealismo, Fauvismo, Dadaísmo, Futurismo, entre outros “ismos”, impulsionaram o artista a reinventar o próprio homem através da representação da figura humana. Uma nova imagem de si mesmo começou a ser construída e incorporada através de novas abordagens.

No cubismo, artistas como Picasso, Georges Braque, Juan Gris, entre outros, reduziram a figura humana a fragmentos geométricos, algo impensável para os padrões da arte clássica.

Algumas obras, tais como “A Guernica” de Picasso, e “Mulher com Guitarra” de Georges Braque, são exemplos, de como este estilo rejeitou as técnicas tradicionais de perspectiva, bem como a ideia de arte como imitação da natureza, privilegiando a bidimensionalidade e a fragmentação dos objectos.

Para Apollinaire (1880-1918), a pintura, já não era mais a imitação da natureza, mas sim um modo de expressão do pensamento, ou pintura “conceptual”.



8. Pablo Picasso
“Guernica” - 1937
Centro Nacional Rainha Sofia, Madrid



9. George Braque
“Mulher com Guitarra” - 1913
Museu Nacional de arte moderna,
centro Georges Pompidou, Paris

A arte conceptual, considera a ideia e o conceito, uma pré-definição da obra, que se torna superior ao próprio resultado final da obra. Os “ready –mades” de Duchamp, foram os primeiros indícios no modernismo que sobrevalorizou o conceito.

Segundo Hugo Ball (1916), o modernismo, foi um período em que era preciso fazer uma oposição sistemática ao senso comum, e durante o qual “a filosofia estava nas mãos dos artistas”, “vigorando o interessante e a intriga”. Nesse ambiente perturbador, Ball imaginava que a “regeneração da sociedade” seria conseguida através da “união de todos os meios e forças artísticas”.

O Futurismo, surgido em 1909, com o manifesto futurista de Marinetti, exaltava a velocidade e a força, negando o passado e glorificando o presente.

Os artistas do futurismo, como Boccioni, Carrá, Balla, etc, inspiraram-se na filosofia de Nietzsche e de Bergson para analisarem os diferentes momentos da percepção do movimento.

Segundo Marinetti, todos os futuristas, sejam eles, poetas, pintores ou arquitectos, tinham o mesmo objectivo: “ preparar a próxima e inevitável identificação do homem com o motor...”.

Os temas comuns do futurismo era a velocidade, dinamismo e mudança e o corpo da figura humana era representada segundo estas ideias.

Apesar da importância destes movimentos, terem contribuído para um redimensionamento da representação da imagem do corpo na arte, elaborados através da incorporação de novos materiais e de novas expressões conceptuais, é na atitude de “performance”, que o corpo em si mesmo, começa a assumir um papel de objecto artístico, dando lugar a novas abordagens.

Assim, da representação do corpo na bidimensionalidade (pintura) e tridimensionalidade (escultura), o corpo passa a testar as suas possibilidades vivas, o corpo autêntico, ou seja, juntando arte e vida num só momento.

No Modernismo, a performance e os happenings, serviram para os artistas, testarem as suas ideias, demolir categorias e apontar novas direcções. Estes impulsos, tinham como base três motivações: o rompimento com os suportes convencionais, a rejeição do sistema comercial, e a fusão “arte e vida”, dando origem a uma maior autenticidade na arte - o corpo torna-se objecto integrante da obra de arte. Deste modo, a presença viva do artista e a focalização no seu corpo tornaram-se cruciais para o conceito de “real”.

A linha ténue entre arte e a vida do artista, a observação de gestos e aparências, transformaram-se em conteúdo para performances autobiográficas, ou seja, vários artistas *performers* utilizaram os seus próprios sons, gestos, etc, para recriarem episódios da própria vida, nas suas acções.

As suas origens, surgem no início do século XX, com o Futurismo⁸, Dadaísmo, surrealismo, Bauhaus, mas é com o grupo Fluxus, essencialmente com as obras de Joseph Beuys, e entre as décadas de 60 e 70⁹, que a performance passa a ser reconhecida como um meio de expressão artística independente, (ver I.2-o corpo no modernismo).

A *Performance*, começa com demonstrações híbridas, no sentido em que reúne teatro, poesia, música, dança, vídeo, conferindo-lhes por vezes uma ideia de espectáculo, mas acima de tudo, dar expressão às suas ideias, com o objectivo de as apresentar ao público, muitas vezes antes de o próprio movimento se manifestar materialmente através de objectos.

⁸ Manifesto futurista, Le Figaro, em 1909, com Marinetti (1876-1944)

⁹ Entre a década de 60 e 70, o período era pós-modernismo e não modernismo.

Segundo Roselee Goldberg (2007: 8), “a performance serve para comunicar directamente com um grande público, bem como para escandalizar os espectadores, obrigando-os a reavaliar os seus conceitos de arte e a sua relação com a cultura” .

Segundo Jorge Glusberg (1980), futuristas e dadaístas utilizavam a performance como um meio de provocação e desafio, tentando romper com a arte tradicional e impor novas formas de arte. Eram exercícios de improvisação e acções que denunciavam a estagnação e o isolamento da arte, procurando com o seu niilismo, o envolvimento do público na atividade artística. Os artistas, na *performance*, convertiam-se em mediadores de um processo estético-social.

A ideias futuristas, eram também transmitidas ao público através de actos teatrais, como a declamação, os Saraus (serata).

Numa atitude “rebelde”, muitas das vezes contra regimes políticos, os futuristas pretendiam chamar a atenção do público, interagindo por vezes de forma violenta, como vender o mesmo bilhete a duas pessoas, pôr cola nos assentos, etc.

Instruíam os pintores a “ ir para as ruas, incitar a violência a partir dos teatros e introduzir o pugilato na batalha artística.”

No teatro de variedades¹⁰ e no teatro sintético¹¹, pretendiam demonstrar uma “arte da acção” assente no princípio de “rejuvenescimento do mundo” que se projectava no interesse pela ciência e pela máquina.

Em “ Machina tipográfica”¹², cada corpo “incorporava” uma máquina em particular, dando deste modo, “vida” a acções corporais baseadas nos movimentos *staccato*¹³ das máquinas.

Assim, gesticulavam-se geometricamente, assegurando uma exactidão mecânica dos movimentos.

Além disso, o teatro de variedades obrigava o público a participar, libertando-o do seu papel passivo de “voyeur estúpido”¹⁴ dando origem mais tarde à participação interactiva do espectador perante a obra de arte.

¹⁰ O teatro de variedades caracterizava-se pela sua variedade – a mistura de cinema, acrobacia, música, dança, números de palhaços e “toda a gama de estupidez, imbecilidade, parvoíce e absurdo, arrastando a inteligência para as raías da loucura”, mas condensado numa “só ideia” abreviando e simplificando todo o lado teatral, insidindo numa componente mais performativa – Roselee Goldberg (2007; 22).

¹¹ Apresentado pela primeira vez em 1915, a ideia era precisamente “sintética”, ou seja, condensar em poucos minutos, em poucos gestos e palavras, inúmeras situações, sensibilidades, ideias, sensações, factos e símbolos.

¹² Macchina tipográfica, uma performance da autoria de Giacomo Balla, de 1914, apresentada em privado a diaghilev.

¹³ O *staccato* ou «destacado» — designa um tipo de articulação no qual as notas e os motivos das frases musicais devem ser executadas com suspensões entre elas, ficando as notas com curta duração. É uma técnica de execução instrumental ou vocal que se opõe ao legato.

Neste sentido, o corpo torna-se um meio para expressar as suas ideias, deixando de parte as ideias projectadas apenas em matérias, objectos, (como quadros, esculturas), e tornando-se assim o corpo do artista também ele susceptível de comunicação e intervenção artística.

Marinetti, no seu manifesto futurista, impulsionou as “futuras” *performances* dizendo: “chegará o tempo em que a vida não se resumirá a uma mera questão de pão e trabalho ou trajectória de puro ócio: será uma obra de arte.”¹⁵

No Dadaísmo, no período anterior à 1ª guerra mundial, artistas como Franklin Wedeking (1864-1918), começaram a usar a performance como sátira feroz contra a sociedade. Em “teatros íntimos”¹⁶, estas eram apresentadas com conteúdo e forma provocatória, irreverente e até mesmo obscena, como por exemplo, a Sátira “O marques de Keith”, “Rei Nicolau, ou assim é a vida” e “A caixa de Pandora” de F. Wedeking.

Kokoschka (1886- 1980), na sua “peça”, “Homicídio, a esperança das mulheres”, incentivou os actores a exagerarem nas expressões faciais e pintou sobre as suas peles, os nervos – técnicas expressionistas de representação - de modo a tornar claramente mais expressivo, mas também mais chocante o próprio corpo. “o que irritou particularmente as pessoas foi o facto de eu ter pintado os nervos das personagens sobre sua pele, deixando-os por assim dizer claramente à vista. (...) pintando os rostos não para enfeitá-los, mas para sublinhar o carácter das personagens.” (Roselee Goldberg; 2007: 67).

Neste sentido, percebe-se uma relação com indícios da body arte, que falarei mais adiante.

No Cabaret Voltaire¹⁷, a declamação e as performances espontâneas eram a chave para a redescoberta do prazer na arte¹⁸, onde diariamente se viam apresentações de diversos artistas, e muitos deles inaugurados neste espaço, como é o caso do “verso sem palavras” ou “poema sonoro” (10.), onde Ball demonstra a possibilidade da plasticidade das palavras .

Gadji beri bimba

Glandridi lauli lonni cadori

Gadjama bim beri glassala

Glandridi glassala tuffm i zimbrabim

Blassa galassasa tuffm i

10. “poema sonoro”

¹⁴ Esta expressão foi retirada do livro de Roselee Goldberg (2007)

¹⁵ Marinetti, Filippo Tommaso; selected Writings; Org. R.W: Flint; Nova Iorque; 1971

¹⁶ Termo usado para definir performances apresentadas em espaços como bares, cafés, cabarés

¹⁷ Cabaret Voltaire, situava-se em Zurique. Aqui formou-se um grupo de jovens artistas e escritores que tinham por objectivo criar um centro de entretenimento artístico. Consistia em ter apresentações diárias de artistas convidados, fazendo performances artísticas e lendo as suas obras.

¹⁸ Aqui, os artistas poderiam expressar as suas ideias livremente, muitas das vezes numa tentativa de fuga do regime ditatorial e do terror vivido nessa época da 1ª guerra mundial.

Possivelmente, por influência de Sophie Taeuber, a dança despertou também novos interesses. Apresentada umas vezes na Galeria Dada, foi considerada num texto de Ball a arte dos elementos mais próximos e directos. “A dança é muito próxima da arte da tatuagem e de todas as tentativas ancestrais de representação que tenham como objectivo a personificação; a dança funde-se frequentemente com elas.”

O Dadaísmo, foi um movimento, com forte conteúdo anárquico. Apesar do ênfase ao absurdo e aos temas e conteúdos, aparentemente sem lógica através das suas obras, bem como as manifestações performativas; este movimento impulsionou doravante as artes, abordando e impulsionando uma perspectiva mais ligada fisicamente à própria vida. A vida quotidiana, bem como a situação política (despoletar da 1ª guerra mundial) e social eram exploradas nas suas obras conferindo-lhes um carácter libertador, e mais intelectual do que as representações figurativas e “ilustrativas” da pintura e da escultura.

Em 1924, Breton lança o seu Manifesto Surrealista, onde estabelece os fundamentos de uma nova arte - o Surrealismo. Os surrealistas, então, deixam de fazer *performances* e voltam-se para a difusão da poesia, ensaios, esculturas e cinema. Este movimento, abandona o raciocínio lógico, substituindo por um processo criativo ligado ao automatismo psíquico.

Enquanto no período da primeira Guerra mundial, artistas futuristas e dadaístas manifestavam-se em performances e happenings, de forma provocatória e rebelde, o surgimento do manifesto da Bauhaus, iniciado no pós-guerra, veio trazer um ambiente de união de todas as artes, conferindo-lhes um carácter romântico de “catedral do socialismo”.

A Bauhaus, proporcionava uma interdisciplinariedade entre as artes, onde no mesmo espaço se assistia a um grande experimentalismo com espírito de trabalho colectivo, davam-se cursos, etc.

As artes performativas, iniciaram segundo Roselee Goldberg (2007; 125) o primeiro curso.

No cruzamento de várias linguagens, a performance, ganhou uma importância relativamente ao espaço e a linha dominante era a síntese entre arte e a tecnologia para se chegar às formas “puras”.

Na pintura, a percepção dizia sobretudo respeito ao espaço; as pinturas delineavam o elemento bidimensional do espaço, enquanto o teatro oferecia um lugar em que se podia “sentir” o espaço.

Concluíram que a relação entre a “geometria do plano” e a “estereometria do espaço” conjugava-se com a intensa plasticidade do corpo humano, e como tal, surgiram diversas performances que eram muitas das vezes materializadas em ballets, teatros, etc. Exemplos

disso, são: “Na dança das varas” (1927), “Na dança do vidro (1929), “As aventuras do corcundinha” (1924), que se baseavam na relação homem-máquina, conferindo-lhes um “aspecto” mecanizado.

A performance, contribuiu também para o aparecimento da Body art, que frequentemente, estava quase sempre relacionado e associado à performance e ao happening.

Este movimento foi importante para uma nova abordagem ao corpo, no sentido em que, da presença física do corpo, como uma representação e materialização das ideias, passa para a intervenção física no próprio corpo para atingir a ideia – o corpo, antes e apenas objecto de representação, converte-se em suporte para a obra de arte. Yves Klein, foi uma referência da body arte, no seu projecto “Anthropométrie de l’époque bleue” (1960), ele apropria-se dos corpos das suas modelos (como que “pincéis vivos”), deixando impressões das suas anatomias na tela. O real é estampado na tela.

Yves Klein, ao declarar que a missão do artista é “realizar uma única obra-prima – ele próprio, constantemente”, abriu novos caminhos para o conceito de arte, bem como a relação entre o artista e o corpo, que foram posteriormente exploradas no pós-modernismo.



11. Yves Klein
“Anthropométrie de l’époque bleue” - 1960

O modernismo, foi importante para o despertar da liberdade, que o corpo poderia oferecer enquanto objecto, o desprendimento das representações do corpo em suportes tradicionais, como a tela, sofreram um redimensionamento no aparecimento das performances, happenings e body arte.

Contudo é no Pós-modernismo, que a junção de arte e vida, torna-se mais sólida e consistente, despertando desta forma, outras questões, tais como a intervenção no próprio corpo, e na própria carne.

I.2 – O corpo na pós-modernidade:

As décadas que se seguiram à segunda guerra mundial (1939-1945), principalmente a partir da década de 60 e 70, demarcaram um novo período nas estruturas económicas, políticas, filosóficas e artísticas, a que muitos deram o nome de pós-modernismo.

A pós-modernidade, é considerada a vertente cultural da sociedade pós-industrial, interliga-se com o fenómeno da globalização, uma vez que o consumismo pretende a inserção de todas as culturas num único mecanismo através dos meios de comunicação e da indústria cultural.

Neste sentido, as tecnologias da comunicação, vieram transformar o modo de viver do ser humano e a sua atitude em relação ao próprio corpo e aos hábitos sociais.

Enquanto no Modernismo apostavam na cognição do indivíduo na sua colectividade, para deste modo, tentar dar respostas regidas pela razão/ciência e pelos mecanismos institucionalizados pelo governo, (garantindo-lhes uma certa estabilidade e garantia); a crise do pós-modernismo veio desmistificar essas “verdades” e confortos, substituindo por uma subjectividade e uma maior relatividade inerente à sociedade e ao mundo.

A perda de colectividade, levantou questões assentes na própria identidade.

Deste modo, o indivíduo passa a ser visto como descentrado e instável, constituído por fragmentos que o compõe e por um desdobramento do “self”.

Para Nietzsche (1968), cada ser humano tem a sua própria consciência, que o faz comunicar e interagir de determinada maneira em particular com o outro.

Sendo assim, cada um tem a sua própria maneira de se sociabilizar.

A globalização e a tecnologia, trouxeram diversas formas mediatizadas de comunicação, por isso é que noções de sujeito tornam-se fragmentadas, confrontando deste modo, o sujeito com a questão da sua própria identidade, promovendo assim um desenraizamento cultural.

Segundo Jean-François Lyotard (2004), a “condição pós-moderna” caracteriza-se pelo fim das *metanarrativas*¹⁹, ou seja, a experiência da pós-modernidade decorreria da perda das crenças das grandes verdades que a modernidade aclamava, prescrevendo regras de conduta política e ética para toda a humanidade.

Foi o fim de uma atitude moral que despreza qualquer atenção, ao que Clement Greenberg chamou de cultura de massas e que Theodor W. Adorno referiu como indústria cultural,

¹⁹ Um dos exemplos de metanarrativa é a filosofia iluminista, que acreditava que a razão e os produtos - o progresso científico - levariam o homem à felicidade, emancipando a humanidade dos dogmas, mitos e superstições dos povos primitivos.

denunciando tais actividades como equivalentes a alta traição contra os nobres domínios da arte.

Na cultura pós-moderna, o saber adquire como fim principal a produção de tecnologias.

Lyotard refere (2004), que nesta altura, o saber adquire função estritamente técnica, e portanto, não importa mais, utilizar o saber na construção de teorias especulativas sobre a condição da humanidade, sobre a finalidade da filosofia, ou sobre questões abstractas, que não falem directamente de produção de técnica e produtos.

A linguagem sobre a realidade, torna-se mais directa, assumindo a formulação de teorias sobre produtividade e tecnologia.

O pensamento da humanidade, torna-se direccionado para uma perspectiva de produção, tecnologia e uma atenção para a ciência. A ciência deixa de ser um fim para o bem humano e passa o humano a ser um mero fim para o desenvolvimento científico.

Neste sentido, pode-se dizer que o corpo na arte, foi também um reflexo dessa mudança.

Contudo, darei mais ênfase à simbiose entre ciência e arte, no capítulo seguinte.

A ideologia da tecnologia, caracterizada por formas de aperfeiçoamento eterno e constante, dão a impressão ao homem de que o saber técnico é a realização da humanidade. “ O domínio do sujeito sobre os objectos obtidos pelas ciências e pelas tecnologias contemporâneas não se faz acompanhar, nem por mais liberdade, nem por mais educação pública, nem por mais riqueza melhor distribuída. Faz-se acompanhar por mais segurança nos factos. Portanto, não cumpre o projecto de realização da universalidade, mas pelo contrario, acelera o processo de deslegitimação” (Lyotard; 1987: 27)

Todo o saber válido é um saber que pode ser manipulado como uma fórmula, ou seja, pode ser constituído, armazenado e reformulado como um banco de dados do computador.

O pós-modernismo e a contemporaneidade, caracteriza-se também, pela utilização da força da imagem na construção de novas identidades e no reforço do consumismo no novo estágio do capitalismo.

Para Jean Baudrillard, tudo é simulacro: a arte simulacro da arte, a política simulacro da política: “é um reflexo de uma realidade profunda, mascara e deforma uma realidade profunda, mascara a ausência de uma realidade profunda, não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro” (1991: 13)

Na sociedade pós-moderna, enquanto na produção existe uma “lógica do capital”, na cultura uma “lógica do consumo”, ambas estruturadas em torno do simulacro, do hedonismo, da colagem, do “tudo vale”, do efémero, etc. Nesta lógica consumista, tudo é feito no sentido de

atrair o consumidor. As imagens desempenham um papel importante, sendo constantemente veiculadas pela mídia; os códigos são misturados ecleticamente e os significantes não contêm um sentido, pois não apresentam nenhuma relação.

Na arte, artistas da Pop art (Andy Warhol, Lichtenstein, Yayoi Kusama, entre outros) influenciados pela cultura consumista em finais do período Modernista, foram os impulsionadores principais, da aproximação das artes às massas. Reproduziram objectos do quotidiano em tamanho consideravelmente grande, transformando o real em hiper-real. A arte passa a ser integrante da cultura popular.

A representação do corpo, provinha de ideias ligadas às massas, como estrelas de cinema, o efeito do consumo desmesurado de produtos excessivamente publicitários, etc

Cindy Sherman, artista pós-modernista, veio posteriormente, pegar não só no cinema e na televisão como também na imagem feminina que é construída por uma cultura.

Na sua série de fotografias (Untitled film stills” (1977-1980), ela encena de maneira crítica os estereótipos que regem a imagem da mulher como produto do olhar masculino, tendo como ponto de partida imagens de mulher apresentadas pelo cinema ao longo das décadas de 50 e 60. As suas auto-representações baseiam-se também num jogo de aparências, onde a mulher não é vista como indivíduo, mas como um estereótipo cultural, como máscara social, como “glossário de poses, gestos e expressões faciais”.



12. Cindy Sherman
Still cinematográfico,
S/ título, nº 13 – 1978,
Cortesia da artista e da
Metro Pictures, NY



13. Cindy Sherman
Still cinematográfico, s/ título, nº 21 -
S/ título, nº 21 - 1978
Cortesia da artista e da Metro Pictures
NY

Para Frederic Jameson (1991), a desconexão entre os significantes, a sobrecarga sensorial e a liquefacção dos signos e imagens da sociedade cultural pós-moderna resultam numa cultura “sem profundidade”, na qual se acaba a distinção entre alta-cultura e cultura de massa, equivalendo-se em valor, por exemplo, a cultura de painéis luminosos de casas/centros comerciais com a alta cultura séria (filosofia, arte, romance, ópera,...).

Deste modo, palavras, imagens e néons, misturam-se aleatoriamente em grandes letreiros, produzindo uma paisagem hedonista que faz com que na cidade contemporânea tenhamos consumo de espectáculos, espectáculos de consumo, consumo de signos, signos de consumo.

Na sociedade do espectáculo (Guy Debord), as condições de produção automatizaram o homem, transformando o homem num ser passivo, susceptível à contemplação consumista.

O corpo, torna-se palco de um assédio onde algo de essencial está em causa²⁰.

Nesta cultura pós-moderna “sem profundidade”, a arte e a realidade trocam de lugar numa “alucinação estética do real”. Tudo, do mais banal ao mais marginal, estetizou-se, e desta maneira transforma-se a “insignificância” do mundo actual.

Da mesma forma, que no mercado se produz objectos em série, e uns são cópias dos outros redefinindo desta maneira conceitos e formas, também na arte o conceito de *apropriação* ganha uma semelhante relação.

A série Untitled (cowboy) de Richard Prince é formada por reproduções de imagens de antigos anúncios publicitários do Marlboro.

A artista Sherrie Levine, em 1979 re-fotografou a imagem do Walker Evans(1903-1975), intitulado de “ After Walker Evans”.

É certo, que esta questão de *apropriação*, viu-se também em trabalhos de Duchamp, quando se apropriou da imagem da Mona Lisa, acrescentando-lhe apenas um bigode e um novo título.

Contudo, é no pós-modernismo que a *apropriação* ganha uma proximidade maior com a sociedade presente, provocando uma reflexão sobre a questão da autenticidade nas obras de arte. Desta vez, a questão difere da “perda da aura” de que nos fala Walter Benjamim na época da revolução industrial, incidindo-se em questões mais próximas da cópia de trabalhos de artistas, como também de objectos, icons, publicações, marcas, etc, já construídas e divulgadas pela sociedade – reapropriação das imagens, da mesma forma que o homem reapropria-se das imagens sedutoras de corpos “esculturais”, transmitidas pelos media, para redefinir e redesenhar o seu próprio corpo, tendo em mente uma idealização corporal proveniente de uma sociedade que vive vulnerabilizada pelo um culto ao corpo.

²⁰ Nicholas Mirzoeff constata que “o nosso corpo está sitiado pelo mundo pós-moderno do farmacêutico, da aeróbica, da dietética, da lipo-sucção, do controle de calorias, da cibernética”, in Nicholas Mirzoeff – Bodyscape. Art, Modernity and the ideal Figure, Routledge, Londres, 1995, p.1.



14. Richard Prince
Untitled (cowboy) - 1993



15. Sherrie Levine
After Walker Evans - 1979

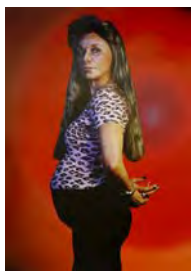
No momento em que tudo é estetizado, que a vida nas grandes cidades tornou-se estetizada, os indivíduos são bombardeados por imagens e objectos descontextualizados, mas que evocam sonhos e desejos para um consumo desenfreado cujo resultado é o aumento indefinido dos lucros do capitalismo tardio.²¹

Nos indivíduos (corpos), a “alma” transforma-se numa série de imagens, desmultiplicando-se em máscaras e personagens, acarretando uma “salvação” estética do corpo, como disse Bragança de Miranda (2008)

Para Cindy Sherman, alguns dos seus retratos fotográficos, parecem fugir a esta idealização estereotipada de corpo, que o homem pós-moderno é obrigado a ingerir e a ligar-se a ele, de forma a tornar-se evidente a distinção entre um “belo corpo” e um “mau corpo”.

Segundo as palavras da artista “sempre me fascinou a fealdade. As coisas que eram consideradas desinteressantes e indesejáveis interessam-me particularmente, achando essas coisas realmente bonitas.”²²

Na sua série de fotografias “*Fashion*”, a artista influencia-se nas imagens de publicidade da moda dos anos 80. De forma irónica, mas crítica, ela converte o esteticamente bonito, por imagens bizarras, repletas de contrastes e confusão entre indivíduo/estereotipo cultural.



16. Cindy Sherman
Untitled -2004



17. Cindy Sherman
Untitled - 2003

²¹ Conceito desenvolvido por Ernest Ezra Mandel (1923-1995)

²²Retirado do livro: Grosenick, Uta; Mulheres artistas nos séculos XX e XXI; Tachen; tradução de Carlos Almeida; Lisboa; 2001

Ao contrário de Cindy Sherman, a artista Vanessa Beecroft, através da performance/esculturas “vivas”, produz no espaço, uma composição visual uniforme com modelos de mulheres “reais”, todas elas com corpos culturalmente “belos”. Ela alude a uma série de códigos culturais, desde o cinema à moda, passando pela literatura e pela arte.

Trabalhando essencialmente com a nudez, ela enfatiza o culto ao corpo feminino, questionando os padrões estéticos e estereótipos da sociedade contemporânea.



18. Vanessa Beecroft,
“VB35”-1998

As performances no pós-modernismo, também evoluíram no sentido, não só de utilizar o corpo como suporte para a arte, mas revelar através dele o “self”, o lado idiossincrático do artista, o lado íntimo, o “expor-se” voluntariamente sem medos nem tabus.

Artistas tomam consciência de que devem exprimir-se mais directamente. O real, torna-se uma intervenção com material bruto.

Como já foi referido, neste período o individuo centra-se na sua identidade que é revelada pelo seu corpo. Assim, na arte, muitos são os artistas que utilizam o corpo como suporte para a arte. Sendo o corpo, constituído por um lado externo (físico) e interno(self), ambos são postos em evidencia, numa intimidade partilhada.

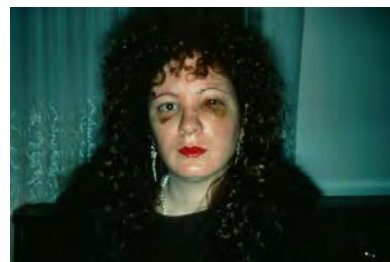
Artistas como Kusama, (que expõe através da arte a sua obsessão por bolas), Rebecca Horn e artistas como Elke Krystufek, Nan Goldin, que trabalham o corpo com temas relacionados com a sexualidade, a intimidade, violência doméstica, são apenas três exemplos que eu considero pertinentes para esta questão.



19. Yayoi kusama, “Infinity mirror
room” - 1965



20. Elke Krystufek, “satisfaction”-1994



21. Nan Goldin; “Nan one mouthe after
being battered” - 1984

Rebecca Horn, dedicou-se a exprimir a dor que sentia, tanto física como psicológica, a um nível visual de expressão artística.

A artista apresentava a sua arte, como que “um exorcismo dos demónios que incorpora” e que dessa maneira, a permite deambular sobre questões corporais, reinventando a maneira funcional que o ser humano, tem de “viver”.

Para Nietzsche (1997), o sentido de “alma” conhecida no passado de carácter metafísico, deixou de fazer sentido, tornando-se o inverso, o físico, o palpável, proclamando “morte a Deus” e centrando-se no indivíduo.

Assim, artistas da performance e do happening, a partir da década de 60, 70, interessavam-se por uma nova “realidade”. Uma realidade que se baseava em factos reais, que eram transmitidos pelos media, de forma “gratuita”, ora imagens horrendas, ora belas e desejáveis.

O importante era que os seus “actos” transmitissem uma mensagem, uma ideia, e que pudessem com isso fazer reflectir o espectador.

Abordavam um corpo considerado refúgio da verdade. Nos exemplos que se seguem, o corpo apresenta-se também como objecto e suporte para a arte, mas numa abordagem diferente. Enquanto nos exemplos anteriores pretendiam revelar a intimidade de forma autêntica, nos que se seguem, o “self” é absorvido por uma espécie de representação.

Desde o happening “you”(1964) de Vostell²³ a trabalhos de artistas, tais como Michel Journiac, Herman Nitsch, Gina Pane, Marina Abramovic; Chris Burden, que evocavam a vulnerabilidade e a finitude do corpo nos seus trabalhos, num jogo de atracção e repulsão.

Os seus actos, bastante extremados, no sentido de auto-mutilação e do sofrimento, pretendiam acentuar o problema da violência da vida contemporânea na sua relação com a susceptibilidade e com a própria passividade com que os indivíduos enfrentam estes temas.

Gina Pane, nas suas encenações, de sentido masoquista, acentuava na impassibilidade com que a artista produzia os cortes e na capacidade de conter e teatralizar o próprio sofrimento e de estetizar o disforme e a mutilação, como é o caso da sua performance, (também considerado body art) “*Sentimental action*”(1973).

²³ Em “you”, Vostell, pretendia confrontar o público, “de forma satírica, com as exigências irracionais da vida, com o caos” com as “cenas de horror mais absurda e repugnantes, de modo a despertar as consciências (...). O que é importante é aquilo que o público leva consigo como resultado das minhas imagens e do happening”. – retirado do livro de Roselee Goldberg (2007; 169)



22. Gina Pane
“Sentimental action”
(performance) - 1973

O trabalho da artista Marina Abramovic, explora a relação entre o *performer* e o público, os limites do corpo e as possibilidades da mente.



23. Marina Abramovic,
Rhythm 10 - 1999



24. Herman Nitsch`s,
performance “ The orgien Mysterien theaters - 1984²⁴

Todavia, Marina Abramovic e Chris Burden, diferenciam-se dos outros, no sentido de parecer quererem mudar a história da representação na performance.

Ambos, apoderam-se do seu próprio corpo, implicando um certo risco de vida na realidade, apesar de controlado.

²⁴ As acções rituais de Nitsch tinham por fundamento, a convicção de que os instintos agressivos da humanidade haviam sido reprimidos pelos media. Até mesmo o ritual de matar animais, tão natural para o homem primitivo, fora eliminado da experiência moderna. Os actos ritualizados constituíam um meio de libertar essa energia reprimida, traduzindo um acto de purificação e redenção através do sofrimento.

Marina Abramovic, explora os limites do seu corpo físico, mas Burden transcende a realidade física, pondo em risco a sua própria vida. Em “*Shooting piece*”, ele pede a um amigo para disparar contra o seu braço esquerdo e em “Deadman”, ele enrola-se num saco de lona, ficando durante algum tempo no meio de uma estrada com um trânsito intenso, em Los Angeles.

Na década de 80, a arte, bem como a *performance*, sofrem uma notável influência dos media.

Proveniente, de uma análise do consumismo e dos media, os próprios artistas assumiam a sua geração media, aproveitando-se dela como ponto de partida e promoção.

Laurie Anderson, nas suas *performances*, que adicionava música e imagens, pretendia acima de tudo comunicar, abordando questões como a manipulação da cultura dominadora dos media, a geração saturada de artifícios mediáticos, etc.

Michael Smith, juntava à arte da *performance*, conceitos como o impacto que a televisão tem em transformar as pessoas em celebridades.

Deste modo, o corpo torna-se um meio para comunicar sobre a comunicação media que transforma as mercadorias em signos, desvalorizando o conteúdo real, sobrepondo a imagem a ser consumida.

Na sociedade da cultura capitalista tardia o signo e a mercadoria juntaram-se para produzir o que Jean Baudrillard chama de “mercadoria – signo”, ou seja, a incorporação de uma vasta gama de associações imagéticas e simbólicas, que podem ou não ter relação com o produto a ser vendido, processo este que recobre o valor de uso inicial dos produtos e torna as imagens mercadorias. O valor destas imagens confunde os valores de uso e troca e a substância é suplantada pela aparência.

Na “época do signo”, produz-se simultaneamente a mercadoria como signo e o signo como mercadoria.

Para Jean Baudrillard, a transformação da mercadoria em signo foi o destino do capitalismo no século XX.

Mike Featherstone (1995) afirma dizendo que “o consumo não deve ser compreendido apenas como consumo de valores de uso, de utilidades materiais, mas primordialmente com o consumo de signos, o que é muito bem explorado pela publicidade, pela media e pelas técnicas de exposição, quando estas fixam nos produtos (desde automóveis, electrodomésticos e bebidas, até uma simples caneta) imagens de beleza, sedução, auto-realização, romance e até mesmo de qualidade de vida, desestabilizando a noção original e tornando as mercadorias verdadeiras ilusões culturais, que fascinam o consumidor pós-moderno pela sua estética, pelas

associações mirabolantes com os signos e pelas justaposições entre elas. Justifica-se então o privilégio dado pelo capitalismo pós-moderno à produção de signos e imagens, ao invés das próprias mercadorias. Este é o “mundo do “faz-de-conta” da publicidade, que domina a sociedade cultural de consumo pós-moderna e evidencia a sua característica principal que é apresentar um grande número de bens, mercadorias, experiências, imagens e signos novos para que o homem pós-moderno deseje e consuma.

Para David Harvey (1994), a publicidade “é a arte oficial do capitalismo; traz para a arte estratégias publicitárias e introduz a arte nessas mesmas estratégias”, tendo, portanto, juntamente com as imagens da media uma grande importância na dinâmica do crescimento do capitalismo tardio, através da manipulação dos desejos e gostos. Esta dinâmica está totalmente vinculada à capacidade de rapidez do mercado em explorar novas possibilidades e na sua rapidez em apresentar novos produtos, criar novas necessidades e novos desejos.

Instabilidade, descartabilidade, volatilidade, efemeridade, são termos que caracterizam esta sociedade, pois o ritmo de produção, tornou-se de tal maneira acelerado, que as modas, ideias, valores, etc, tornam-se rapidamente obsoletas. Perante esta “esquizofrenia, o tempo e a história deixam de ter lógica, compreendendo processos e relações sociais reais; a história reduz-se a significantes (estilos, referências, imagens, objetos) que podem circular independentemente dos seus contextos originais. Neste quadro, a posição dos indivíduos pode ser assim caracterizada: *“apatia em relação ao passado; renúncia sobre o futuro e uma determinação de viver um dia de cada vez”* (Anthony Giddens; 1991).

Conclusão

Concluí, que só a partir do pós-modernismo é que o conceito de corpo, perdeu o seu lado metafísico. Na arte clássica, a dicotomia entre “corpo” e “alma” era indissociável para filósofos, pensadores e artistas e no Modernismo, entre “corpo” e “consciência”, levaram muitos autores a definirem “mitos” sobre o indivíduo, como por exemplo Freud ao considerar a psicanálise uma forma de interpretação do indivíduo. Segundo Bragança de Miranda (2008; 84), para que a “alma” se torna-se num mero fenómeno neurofisiológico bastou um passo, dado alegremente por muita gente²⁶.

²⁶ O sucesso do livro de António Damásio, O erro de Descartes (1994) revela que se trata de um resultado largamente esperado. Mesmo uma filósofa como Catherine Malabou tem dificuldade em rebater o fisicalismo

Desaparecida a “alma”, o corpo fica reduzido ao orgânico e às imagens em que se pluraliza.

O Modernismo, foi importante para uma redefinição de corpo na arte, no sentido em que contribuiu de uma forma geral para a desmistificação da obra de arte, através das suas vanguardas.

Foi removido a aura religiosa que continha a arte tradicional, bem como a representação “fiel” da natureza (incluindo a representação da figura humana). A perda desta ligação aos cânones clássicos, deu lugar a uma tendência à abstracção.

As *performances* e os *happenings* resultaram numa dessacralização da obra de arte, rejeitando desta forma a lógica do mercado da arte.

O resultando da representação da figura humana, contribui para uma desfiguração (pintura e escultura), pondo à mercê o lado mais interno, sensorial e perceptivo do próprio artista.

Enquanto no modernismo, os artistas afirmavam-se por ideias puras, únicas, absolutas por parte de cada movimento (futurismo, dadaísmo, surrealismo, abstracionismo, etc), os fundamentos teóricos do pós-modernismo eram a pluralidade.

A dissipação dessa “pureza” torna-se evidente com a proliferação das práticas heterogenias.

No pós-modernismo, a sociedade contemporânea, rege-se pela técnica e tecnologia, propondo uma paradoxal “síntese” em que o corpo orgânico é a base de uma pluralidade de imagens em que se desdobra. Se o orgânico serve de “suporte” à pluralidade de imagens, em contra-golpe as imagens estão a afectar o biológico, que se procura transformar profundamente, senão mesmo aniquilar (Bragança de Miranda; 2008).

O corpo torna-se um suporte para a arte, e o “meio é a mensagem” (Marshall McLuhan) que sustenta o produto da conceptualização.

contemporâneo, procurando encontrar-lhe alternativas no próprio cérebro, que realmente se tornou num campo de batalha. Cf. Catherine Malabou (2004), *Que faire de notre cerveau?*, Paris, Bayard.

Capítulo II

A interferência da tecnologia

II.1 – O corpo e a tecnologia

Etimologicamente, a palavra tecnologia vem da combinação das duas palavras: *techne*, que quer dizer arte e *logos*, que significa falar. Técnica – arte, habilidade e lógica – estudo, teoria.

A história da tecnologia desenvolveu-se a par da história da humanidade, desde o aparecimento de ferramentas de caça e de protecção²⁷, proveniente do período Paleolítico, até a uma evolução progressiva que chegou aos nossos dias num conjunto de tecnologias subdivididas em tecnologias de informação e comunicação, biotecnologias, nanotecnologias, entre outras.

As tecnologias, tiveram desde sempre, o objectivo de auxiliar o homem, de forma a tornarem mais rápidas e eficazes as suas tarefas, bem como a proliferação dos produtos e conteúdos de consumo.

Segundo McLuhan (1974), os meios de comunicação foram considerados extensões do corpo humano ou “próteses técnicas”, bem como todas as máquinas que envolvem o homem.

As máquinas foram e são criadas também, para ligar partes do corpo, de modo a ajudar nas suas funções ou até mesmo fazerem o que não se consegue fazer apenas com o corpo, (o sistema óptico de um binóculo tenta imitar o sistema visual, as garras de uma escavadora, a mão, a câmara de fibra óptica que entra dentro do corpo de um paciente, o olho “estendido” do médico) e é precisamente por isso que acabam por se tornar extensões dessas mesmas partes (as “lentes” dos nossos olhos não conseguem ver tão longe como as dos binóculos, a mão não é tão forte e larga como as garras de uma escavadora, nem o olho do médico poderia entrar dentro de um organismo.) “Third hand”²⁸, um dos trabalhos do artista Sterlac, reflecte

²⁷ As tecnologias mais antigas, surgidas no período do Paleolítico, converteram recursos naturais em ferramentas simples, tais como a pedra lascada, a roda, bem como o aproveitamento de energias como o fogo para a preparação de alimentos, entre outros.

²⁸ The artificial hand, attached to the right arm as an addition rather than as a prosthetic replacement, is capable of independent motion, being activated by the EMG signals of the abdominal and leg muscles. It has a pinch-release, grasp-release, 290 degree wrist rotation (clockwise and anti-clockwise) and a tactile feedback system for a rudimentary "sense of touch".

Whilst the body activates its extra manipulator, the real left arm is remote-controlled / jerked into action by two muscle stimulators. Electrodes positioned on the flexor muscles and biceps curl the fingers inwards, bend the wrist and thrust the arm upwards.

The triggerings of the arm motions pace the performance and the stimulator signals are used as sound sources, as is the motor sound of the Third Hand mechanism itself. – descrição retirada do site de Sterlac (www.sterlac.va.com.au)

precisamente esta condição, da tecnologia como uma extensão do corpo humano, uma parte distinta do corpo mas que amplifica as suas competências.



25. Sterlac
“Third hand”

Para Sterlac, o corpo contemporâneo é obsoleto e como tal precisa de ser redefinido. Se a intersecção de uma prótese tecnológica altera o sentido do corpo, então, também a percepção deste será modificada.

Nas suas palavras, “A informação é a prótese que sustenta o corpo obsoleto” (1997: 53).

Para Hans Morave²⁹, uma máquina com a mesma competência humana ocorrerá em 2010 quando será possível transferir toda a rede neural da mente humana para um computador.

Mark Dery³⁰, referiu que Moravec “crê, como Marvin Minsky³¹, que a mente humana é uma máquina de carne: a equivalência homem-máquina é somente uma questão de velocidade de cálculo.” (1998: 329).

Bragança de Miranda, refere, que o caminho que vai das máquinas ópticas até às digitais caracteriza-se pela libertação das imagens, incluindo a imagem do corpo, intensificado por uma hibridação, com tendência para a “plasticidade”.

“Estamos confrontados com uma plasticidade absoluta que tudo põe à disposição dos processos de formatação e reformatação. As imagens constituem assim, um momento essencial da técnica contemporânea, basicamente informática, que as usa como forma a impor ou imprimir à matéria e aos corpos.” (2008: 15)

²⁹ Especialista em robótica e inteligência artificial. Tem várias publicações sobre o impacto da tecnologia e previsões que enfocam o trans-humano.

³⁰ Nasceu em 1959. É um autor americano, professor e crítico cultural. Ele escreve sobre os meios de comunicação, a paisagem visual, as tendências de franja e cultura impopular.

³¹ Marvin Minsky, em 1951 construiu o SNARC, primeiro simulador de rede neural. É professor da *Media, Arts and Sciences* – MIT/EUA – e nos últimos anos tem chefiado pesquisas sobre a implementação na máquina da capacidade humana de raciocínio de senso comum.

Posto isto, é evidente como a tecnologia nos nossos dias, propõe um pensamento sobre a relação entre o corpo biológico e o tecnológico e uma revisão e redefinição para os modos de como entender estes dois corpos.



26. Próteses de pernas



27. Prótese de braço



28. Prótese dentárias



29. pacemaker

Será que esta relação, constrói cada vez mais a noção de um corpo híbrido, no sentido de ser um corpo transformador e transformado e não separado e distinto dos dois meios (bio e tecno) ?

Com o avanço das tecnologias, a problematização do corpo, tem realmente levantado algumas questões relativamente aos seus limites, subjectividade, naturalidade e até mesmo a sua matéria corpórea.

A incorporação de próteses, as manipulações cirúrgicas e estéticas e as virtualizações hibridizaram o próprio corpo.



30. mamoplastia



31. Rosto moldado por cirurgia plástica



32. Michael Jackson antes e depois de cirurgias plásticas

Hoje, as representações do corpo poderão ter uma conotação diferente do que era habitual, visto poder haver uma modificação corporal proveniente das tecnologias.

Vivemos rodeados de objectos híbridos, que tornam difícil estabelecer a fronteira entre o natural e o humano, o real e o virtual.

Na sequencia das transformações do imaginário corporal, devido às novas tecnologias biológicas e comunicacionais é que se levantam questões sobre as noções de identidade que temos vindo a vivenciar e experienciar muitas delas através de mutações sobre o nosso corpo.

Perceber o porquê deste redimensionamento do corpo, é entender o seu meio envolvente, ou seja, a sociedade onde se insere.

No séc. XX, Marcel Mauss, foi um dos responsáveis por colocar o corpo e as suas técnicas corporais como alvo das problematizações da sociologia. Na noção de facto social total, formulada no ensaio sobre a Dádiva (1974), está a dimensão fisiológica, o homem concreto, de carne e osso, que vive, experimenta, representa e sente o mundo do modo como a cultura o permite, ou seja a sociedade – capitalista e não capitalista.

É portanto, considerado um corpo transdisciplinar, na medida em que se relaciona com inúmeras abordagens – biológicas, tecnológicas, culturais, sociais, filosóficas, etc, ou seja, com o mundo.

Segundo, David Le Breton os novos paradigmas do corpo (o corpo-(alter) ego; o corpo virtual; o corpo genético....), são conceitos que parecem fundamentais para entender a condição humana no século XXI.

Para ele, o indivíduo ocidental tenta dominar o seu próprio corpo, as suas próprias emoções, o seu eu corporal tanto através de “biopoderes colectivos” (Foucault) como através de um autocontrole de si mesmo, que passa por uma profunda desconsideração pelo corpo, ou seja, a manipulação da sua aparência, a sua exterioridade e a sua visibilidade em detrimento do seu lado natural (seja ele físico ou psicológico).

Assim, o corpo inserido na sociedade, é concebido e vivido como se fosse um objecto inacabado, incompleto, prestes a ser redesenhado.

Em busca de um corpo ideal (Malysse, 1998), os indivíduos procuram incorporar as normas de uma nova estética corporal. Muitas pessoas, por todo o mundo, procuram moldar o seu corpo em ginásios, spas, ..., para transformar a imagem do seu “corpo” e por consequência a sua vida social. Nessas práticas de modificação da aparência, o corpo é vivido como um parceiro e não se apresenta mais como dado, dando início a processos psicológicos e sociais, sendo desta forma, produto desses mesmos processos. Neste sentido, Le Breton analisa as marcas corporais (tatuagens, piercings,...) como signos de uma mudança radical em relação ao corpo. No vasto campo da *body art*, os trabalhos de Faquir Musafar, são um exemplo disso. Ele experimenta no seu próprio corpo várias modificações corporais, para ele, inspiradas nas culturas primitivas.



33. Faquir Musafar
“Danças sagradas e profanas” - 1982

David Le Breton, considera também o transexualismo como uma marca corporal, pois “a marca corporal traduz a necessidade de completar, por iniciativa pessoal, um corpo que não chega a incorporar/encarnar a identidade pessoal” (1999: 98). Nessas práticas de individualização, que levam a uma recriação de si, o corpo torna-se uma extensão do eu, a parte visível do “ego” e Le Breton relaciona essas práticas de “correção” do corpo com os medicamentos da vida quotidiana e com a produção farmacológica de si.

Por um lado, o corpo visível é reconstruído, por outro, as emoções e sensações são controladas através do uso quotidiano dos psicotrópicos.



34. Prozac (anti-depressivo, considerado na América, a “pílula da felicidade”)



35. Exemplos de suplementos alimentares

Do interior ao exterior, do visível ao sensível, a desconfiança com o corpo leva os indivíduos a usar pílulas e medicamentos para tudo: para acordar, para dormir, para estar em forma, para combater o stress, a apatia, para engordar, para emagrecer, etc.



36. Efeito, depois de ter ingerido a longo prazo, hormonas e suplementos que aumentam a massa muscular

Nas palavras de Breton, “o corpo humano tornou-se um continente explorado para os cientistas em busca de benefícios. No tempo dos anatomistas, os pesquisadores procuravam apenas, nomear cada fragmento do corpo, hoje, eles tomam posse dele para melhor gerir os seus usos económicos potenciais. A colonização já não é mais espacial, ela investe na corporeidade humana” (1999: 117).

O desenvolvimento progressivo da reprodução artificial e da genética humana, revela-nos de que forma o Homem procura dominar a sua incorporação ao mundo: a fecundação *in vitro* (FIV), os controlos de “fabricação”; os testes do embrião, a ideia de uma infanticida na medicina e a utopia de uma gravidez masculina. Estes são alguns exemplos de uma forma de eugenismo pós-moderno.

O projecto Genome³², considera que o nosso destino é inscrito nos nossos genes, e as experiências com a clonagem, que aparecem como uma tentativa de avaliar as razões genéticas das coisas “humanas”: de explicar tudo pelo genético.

Assim, hoje, alguns cientistas americanos, pensam “seriamente” que a violência pode ser de origem genética, como seriam também a homossexualismo, o alcoolismo, ...e isso, “ da mesma maneira que, na época da escravidão, teriam descoberto a existência de um gene do escravo!”. (Le Breton; 1999: 104).

As questões da Bioética, levantadas por estas novas ciências, aparecem aqui, como novas perturbações introduzidas na configuração do corpo e na configuração do mundo.

A artista Orlan, nos seus trabalhos, reflecte precisamente, esta possibilidade de se “metamorfosar” através da cirurgia plástica. Utilizando o seu próprio corpo, ela submete-se a intervenções cirúrgicas, “trabalhando” directamente sobre a carne, gravando no seu corpo máscaras como é o caso do seu projecto “reincarnação de St Orlan” (1990), em que cirurgiões “esculpiram” o rosto da artista de forma que o resultado final se assemelha-se com o nariz da escultura “Diana” (deusa da caça), a boca de Europa de Boucher, a testa de Mona lisa de Leonardo da Vinci, o queixo da Vénus de Botticelli, os olhos da Psyché de Gerome.

Assim, do mesmo modo que Duchamp readaptou objectos quotidianos e John Cage fez do silêncio música, Orlan faz das operações plásticas a sua obra. Nas suas palavras, “ This is my

³² O projecto Genoma Humano, tenta cartografar a estrutura do DNA humano .

Segundo Fukuyama(2002), o projecto Genoma Humano, a biotecnologia está ainda muito longe de ser capaz de alterar o ADN dos seres humanos da mesma forma que lhe foi possível modificar o ADN do milho ou do gado bovino. Há quem afirme que nunca chegaremos ao ponto de o poder fazer e que as potencialidades da tecnologia genética foram enormemente empoladas , tanto por cientistas ambiciosos como por empresas do sector em busca de lucros rápidos. O projecto do Genoma Humano, foi um esforço tremendo, empreendido pelos Estados Unidos e por outros países, para descodificar a totalidade da sequencia do ADN de um ser humano, tal como já se tinha feito em relação a criaturas menores como os nematódios e as leveduras.

body, this is my software”, a artista faz notar a plasticidade do nosso corpo, a vontade de o modificar em detrimento de um culto ao corpo, proveniente da nossa sociedade pós-moderna.



37. Orlan, “Reincarnação de St. Orlan” - 1990

Em vez de definir a sua identidade (DNA), ela incorpora outras, redefinindo uma nova identidade física, tal como afirma Orlan, “ o meu trabalho é uma luta contra o inato, o inexorável, o programado, a natureza, o DNA (que é o nosso rival directo) e Deus.”.

Para além destas tecnologias, terem possibilitado uma liberdade para alterar a corporeidade natural do corpo (do ponto de vista externo – a fisicalidade corporal “à vista”) também estas poderão deixar ver o lado interno do corpo (órgãos, batimentos...) através de imagens em vídeo, com câmara introduzida no organismo, através de anestesia local, onde a mente está acordada e poderá observar toda a cirurgia³³, como refere a artista Orlan, no seu manifesto sobre art carnal - “ eu posso observar o meu próprio corpo, sem sofrimento!...eu vejo todo o caminho das minhas entranhas, um novo estágio do espelho. “ Eu posso ver o coração do meu amante, o seu desenho esplêndido, não tem nada a ver com sentimentalismos doentios” – “ eu amo o teu braço, eu amo o teu fígado, eu adoro o teu pâncreas.”

Desde o início da sua carreira que Orlan utilizou o seu corpo como suporte para a arte e para reflectir sobre o estatuto do corpo na sociedade, bem como para mostrar as pressões políticas, culturais e religiosas, que nele se inscrevem.

Para definir a sua arte, ela deu o nome de “carnal arte”.

Segundo Bragança de Miranda (2008), no caso de Orlan, mas também das máquinas passionais como a televisão ou o cinema, o que se revela é que todo o trabalho sobre a carne, criando corpos obedientes, passa pela mediação de figuras, e todas as figuras são fantasmáticas, espectrais.

³³ Como é no caso das performances da artista Orlan, que fica acordada enquanto a operam.

As cicatrizes, tão privilegiadas em Crash, que separam uso e função nos órgãos, são o melhor sinal do desvanecimento do “corpo”³⁴.

A idolatria à corporeidade instaura portanto, o fenómeno da aparência sobre a essência, e a ética cede à estética.

O ser humano torna-se prisioneiro de um culto ao corpo, regido pelos media e submetendo-se a modificá-lo. Neste intuito, justifica-se aniquilar o humano em si e a diversidade de formas e ideias: Na sociedade do espectáculo, “ organização social onde os seus membros são obrigados a contemplar e a consumir passivamente as imagens de tudo o que lhes é projectado pelo capital como elemento em falta na sua existência real” (Debord; 1997: 13-19), a corrosão do corpo e do humano apresenta-se como a mercadoria do momento dentro da cultura somática espectacularizada. A compreensão destas modificações e das suas implicações na corporeidade mostram-se fundamentais para a restauração do humano vulnerabilizado pela pós-modernidade.

Na pós-modernidade, constata-se uma cultura marcada pela crescente sensação de infelicidade e desumanização, intui-se que as pessoas são escravas da sociedade do espectáculo. Já não vivem em busca de ideias duradouros, mas assistem e consomem tudo o que a media apresenta como “ bom e belo” e apresenta-se como fugaz. Sendo assim observa-se, que a corporeidade encontra-se “encapsulada” sobre si mesma. Quando o humano elege, por forças externas, neste caso pela media, o seu próprio corpo como começo e fim de todas as suas preocupações, ganha o corpo; mas, em contrapartida, perde a si mesmo e ao outro por consequência, o sentido da sua vida, o significado da sua finitude.

A visão e o relacionamento do ser humano com a sua corporeidade estão corrompidos, pois, sob as luzes do espectáculo sem fim, o ser humano passa a ter um corpo e não ser corpo. Sob esta nova visão, o corpo torna-se a mercadoria da sociedade espectacular, hedonista e consumista. E, para alcançar o ideal de beleza pré-estabelecido pela sociedade , toda a sorte de intervenção sob a corporeidade é permitida em prol da superação da fragilidade e da vulnerabilidade humana.

³⁴ Há uma “ideologia” da carne, de que Steven Shaviro é um dos representantes máximos, que considera a carne campo de experiência, deslocando os usos das funções. Diz ele: “tratamentos hormonais, mamoplastia, inversão do pénis são tudo partes de uma grande experimentação. Temos de aprender a readaptar os nossos órgãos para novos usos.” – nota retirada do livro de Bragança de Miranda (2008).

II.2 - Da realidade á ficção

Na ficção científica, poderemos observar “desde sempre”, um grande interesse nas consequências que as novas tecnologias poderiam ter sobre o corpo. Do cinema à literatura, muitos foram os romancistas que profetizaram que no “futuro”, o Homem mudará a sua condição corporal e que a noção de corpo constitui uma forte inspiração para a imaginação futurista.

Do Doutor Frankenstein (Shelley, 1918), à “Ilha do Doutor Moreau”(Wells³⁵, 1990) onde o autor explora a ideia da manipulação genética e de “*The Blade Runner*” a “*Matrix*”, onde o corpo humano, é visto como um material biológico, susceptível a ser modificado.³⁶.



38. Doutor Frankenstein (personagem do livro de Mary Shelley) - 1818



39. Livro: Ilha do Doutor Moreau -



40. The Blade Runner”- filme -

Em Matrix, a carne é considerada como uma doença, a condição corporal vista como epidemia e os corpos humanos são fabricados e controlados industrialmente pelos próprios robots que inverteram os papéis e demonstram a superioridade dos materiais electrónicos sobre as matérias vivas, da eternidade sobre a morte. Esse poder de “dar a vida” que tem os robots no filme assemelha-se muito aos poderes que querem adquirir, os geneticistas e os engenheiros da Inteligência Artificial do final do século XX.



41. Cena do filme “Matrix”

As criaturas moldadas por Moreau na sua ilha de experimentação genética eram híbridas.

³⁵ Herbert George Wells (1866-1946), escritor de “romances científicos”, foi considerado um dos pais da ficção científica moderna.

³⁶ modificado através da genética.

Hoje, a clonagem de animais (e a ciência da reprodução do “idêntico” ultrapassa tecnologicamente a das misturas), já foi realizada várias vezes (o primeiro caso foi de uma ovelha, chamada Dolly).



42. Ovelha Dolly³⁷

Também o artista, Matthew Barney, pretende criar um “ fantástico mundo”, através das personagens que desenvolve nos seus trabalhos, em “ciclo Cremaster”.

Numa mistura entre o natural e o artificial, as personagens transformam-se em seres híbridos, que tem como modelo o ser biológico em fase embrionária, repleto de pura energia potencial, aberto a novas possibilidades de criação – criaturas de organismos herméticos, fechados em si mesmos, independentes, sem sexo definido, alguns com aparência cibernética.



43. “Cremaster”, personagem de Matthew Barney

Baseado, numa visão antropológica da literatura de ficção científica contemporânea (Dick, Ballard, Moravec, Gibson,...), Le Breton coloca em evidencia a velocidade das transformações nas representações e nos usos sociais e medicinais do corpo humano.

Tradicionalmente inspirada pelas ultimas descobertas científicas e pelas suas possíveis perspectivas futuras, a ficção científica de hoje, está cada vez mais “realista”.

Com o aceleramento das descobertas nas biociências e com os avanços tecnológicos, produzem-se um “efeito do real” que ultrapassa muitas vezes o próprio desafio “futurista” da ficção científica, ou seja, a descrição de um futuro radicalmente diferente do presente, em que é posto em “evidencia” uma ficção do tempo no mundo.

³⁷ A ovelha Dolly, encontra-se embalsamada no Royal Museum, em Edimburgo, na Escócia.

“ *O nosso próprio mundo, tornou-se um universo de ficção científica*” (1999: 159).

Neste sentido, a concepção futura do corpo é questionada, tanto pela literatura de ficção científica, como pela ciência.

Nos trabalhos de Patrícia Piccinini, a artista cria corpos, de um realismo fantástico, (como poderemos ver em “young family”), questionando a manipulação genética. Para ela, a sua grande preocupação é o modo como se relacionará a relação entre os humanos e os seres, que poderão “nascer” no futuro, diria até, um futuro de trans-humanos, que originará um pós-humanismo.



44. Patrícia Piccinini, “Young Family” – 2002-03

Suzane Anker, da mesma forma, cria “seres” que questiona as formas de vida emergentes, provenientes de manipulações genéticas.

Ela deixa-nos as seguintes questões: “ Será que estas tecnologias abrem caminho para intervenções radicais na reprodução humana?; Serão os “bebés design” uma futura linha de produtos? Será que iremos, em última análise, erradicar as fronteiras éticas existentes entre pessoas e objectos?”

Alguns artistas, parecem não se contentarem apenas em mostrar como a tecnologia interfere na própria carne, redefinindo deste modo o corpo. A bioarte³⁸, veio trazer outras questões, que implica uma transformação e redefinição do corpo num sentido ainda mais transformador.

Inspirada na biologia e na biotecnologia, esta produção artística, promove uma natureza artificial, que é condicionada a uma visão projectada no trans-humano.

³⁸ Bioarte é uma prática artística na qual o meio é matéria viva e as “obras de arte” são produzidas em laboratórios e/ou ateliers de artistas e designers; em resumo, é “arte inspirada na biologia”. A ferramenta é a biotecnologia, a qual inclui tecnologias tais como engenharia genética e clonagem. A bioarte é considerada pela maioria dos seus praticantes como estando estritamente limitada a “formas vivas” embora exista alguma discussão quanto à totalidade deste critério e os estágios nos quais a matéria pode ser considerada viva ou vivente. Por conta de não haver ainda significado codificado da bioarte, o meio e/ou género ainda estão por ser definidos. Os materiais usados pelos “bioartistas” são células, moléculas de DNA e tecidos vivos. Imiscuir-se com formas vivas e praticar biologia desperta questões éticas, sociais e estéticas. A bioarte é um “exercício”, para artistas que desejam aproximar ainda mais “artes e ciências”. – (texto retirado da Wikipedia.)

Neste sentido, muitos são os que prevêem um futuro de pós-humanos, quer sejam artistas, cientistas, biólogos, filósofos, etc.

Na arte, artistas como Eduardo Kac³⁹ e Natasha Vita-More⁴⁰ exploram estes conceitos.

Segundo Fukuyama, os grandes desafios colocados pela biotecnologia não são os que se perfilam no horizonte imediato, mas sim os que ocorrerão dentro de uma década ou de uma geração. O que é importante perceber é que este desafio não é apenas ético, é também político. Na realidade, serão as decisões políticas que vierem a ser tomadas nos próximos anos sobre o nosso relacionamento com esta tecnologia que determinarão se entraremos ou não num futuro pós-humano, bem como no potencial abismo moral que esse futuro nos reservará. (2002: 39)

Para Breton, a única realidade do corpo é de ordem simbólica, misturando-se entre o biológico e o ético, entre o corpo “real” e o “virtual”, sem nunca se perder numa ficção antropológica.

Da mesma forma “o virtual marca o começo de um novo paradigma da relação do homem com o mundo”.(1999: 16). Ciberespaço, cibersexualidade, inteligência artificial, mito do Andróide sensível e inteligente são alguns dos termos que começa a ser comum na nossa sociedade.

O corpo da realidade virtual aparece “desencarnado” e a carne torna-se uma pura ficção.

O ciberespaço parece poder livrar finalmente o homem da “escravidão do corpo” (Timothy Leary).

A noção de carne-no-mundo e toda a fenomenologia do corpo desenvolvida por Merleau-Ponty não parece ser hoje uma novidade, pois a relação com o mundo está a ser radicalmente transformada numa troca de informações, na qual os homens sonham ser “electrónicos”

Com o aparecimento da internet (década de 70), tornou-se possível, os indivíduos comunicarem e interagirem uns com os outros ao mesmo tempo, em vários lugares diferentes, relacionando-se através de uma identidade desejada, independentemente da classe, género, idade, características idiossincráticas e físicas, ou seja, através dos avatares.

³⁹ Kac, através da engenharia genética, cria corpos “estranhos”, anti-natura. Em “história natural do enigma”, ele combina o seu ADN com o de uma planta, fazendo desta maneira, nascer uma nova espécie, que é “parcialmente flor e parcialmente humano” – tornando-se assim num ser híbrido.

Ver site do artista: <http://www.ekac.org>

⁴⁰ Ver site da artista: <http://natasha.cc>

As frases conhecidas do nosso senso comum, “ eu teria de ser mais uma pessoa para realizar tal coisa” ou “ser aquilo que ainda não sou”, parece ser hoje possível, em grande parte, de ser concretizável através da realidade virtual.

Esta possibilidade (que permanece até aos dias de hoje, mas de uma forma mais intensa e grandiosa), implica uma reestruturação global, relativamente ao tempo e ao espaço, tornando-se cada vez menos limitados. O desenvolvimento tecnológico, possibilitou o mundo inteiro acessível “on-line”, num computador portátil e até mesmo num telemóvel com acesso a internet.

Surgem novos padrões organizacionais, pela “desterritorização” (Loader;1997;1959) do espaço – virtualização.

Neste espaço – o ciberespaço – os avatares (identidades virtuais), são construídos ou escolhidos, desenvolvendo também uma personalidade que é manipulada pela origem, ou seja, pela pessoa que “dirige” o avatar.

Esta extensão entre o corpo “carnal” e o corpo sem órgãos (Antonin Artaud)⁴¹, Deleuze e Guattari⁴², levanta questões sobre os limites do eu, do “self”, pela ausência da presença física.

Na informática, ao contrario do desenho, pintura, fotografia, cinema, vídeo, a imagem forma-se a partir de algarismos digitais (0 e 1), logo os avatares são inicialmente números.

Os avatares, são muitas vezes, imagens anónimas, ou seja, ausentes da imagem verdadeira do indivíduo.

Assim, o sujeito transforma-se em imagem, que por sua vez é representado como um objecto (virtual).

Os avatares, não são apenas uma representação da realidade, mas uma substituição da realidade. A possibilidade de se deslocar do que se é para colocar o que se quer ser.

⁴¹ Para Artaud (1896-1948), “assim como o mundo tem uma geografia, também o homem interior tem a sua geografia e esta é uma coisa material. Uma espaço onde há conexões de fluxos e delírios comunicativos , voltando a juntar arte, vida, poesia e realidade. É neste sentido que Artaud referiu-se ao mundo como um “abismo da alma”.

Retirar os órgãos do homem para obter o verdadeiro homem, o que habita o corpo- “retirando ao corpo os órgãos, o homem impavidamente torna-se o senhor daquilo que ainda não existe, fazendo-o nascer.”

Portanto, tornando-se o corpo sem órgãos, o homem re-obterá a sua liberdade ao perder os seus automatismos/determinismos e poderá exercer a sua vontade pura.

⁴² Deleuze (1925-1995) e Guattari (1930-1992), mais tarde, pegam nesta filosofia de Artaud, recriando uma filosofia, influenciada também em princípios da psicanálise freudiana, no qual se reduz o desejo ao complexo de Édipo.

Segundo eles, o processo esquizofrénico experimenta de forma directa as “ máquinas-desejantes”, preenchendo e criando desta maneira o “corpo-sem-órgãos”.

O imaginário utópico encontra nesse ambiente o meio propício à sua projecção, pois nele é possível ser, ou simular ser, tudo o que se quer.

A imagem do avatar influencia a escolha do utilizador, que pretende mostrar um “tipo” de identidade, também ele, com a intenção por vezes, de influenciar com quem se encontra “do outro lado”. Tal como afirma Paulo Bernardino (2004) a imagem é fortemente sedutora e elas estimulam a nossa imaginação, fazendo com que, pela sua forte presença, sejamos “empurrados e pressionados” pelas leis da vontade a desejar.

Por outro lado, o avatar ao “simbolizar” um indivíduo, antes de mais foi escolhido por esse mesmo indivíduo “carnal” que é composto por alma e mente (António Damásio; 2003). Deste modo, verifica-se que a possibilidade de escolha por um determinado avatar, implica em sentido de gosto e uma intenção. A intencionalidade é uma das características que faz o sentido da imagem, e que fortemente depende de questões culturais (Heidigger). Essa intenção tem como objectivo dar a “conhecer” o “eu” representado pela origem dessa criação – o próprio indivíduo.

Há uma maior liberdade de se “promover” visualmente e de se ser “quem se quiser”(no que respeita à possibilidade de escolha do aspecto físico do avatar, bem como a personalidade que se personifica).

Conclusão

A equivalência que Deleuze propôs entre máquina, corpo e desejo, parece cada vez mais fazer sentido, “ há tantos seres vivos na máquina como máquinas nos seres vivos.” (1972: 230)

O desenvolvimento das tecnologias e das ciências⁴³, possibilitam a transformação do ser humano, tornando-o num ser híbrido.

Este hibridismo, resulta de uma vontade de redesenhar o corpo, que se rege por uma idolatria ao próprio corpo, resultante de uma cultura pós-moderna, manipulada pelos media.

Este culto, leva-nos à manipulação da aparência subvertendo o seu lado natural.

Para além da incorporação e manipulação estética do corpo físico, da “carne”, o indivíduo sofre também uma hibridização, ao se conectar e relacionar com outros indivíduos na internet.

⁴³ As tecnologias e ciências transformadoras do humano incluem a nanotecnologia, a biotecnologia, as tecnologias de informação e as ciências cognitivas e as neurociências (NIBC).

As entidades – cyborg, transhumanos e pós-humanos derivam directamente dos meios tecnológicos e das NIBC.

Deste modo, concluo que o “corpo” ainda parece ser a representação de algo irrepresentável, como inquietantemente “inumano”.

Se o corpo se pode desdobrar em duplos (na virtualidade), perdido entre simulacros, como o poderemos definir na sua dimensão ontológica? Neste sentido, será a concepção de ser humano, uma desmultiplicação de personagens e interpretações? Se por um lado, o corpo “carnal” se pode identificar através de uma identidade virtual (Avatar) em diferentes espaços ao mesmo tempo (um real e vários virtuais - ciberespaço) e se dividir em vários e diferentes “paradigmas” do seu “self”, como poderemos determinar a personalidade, comportamento, identidade, como o fizeram vários pensadores e psicanalistas (Freud, Piaget, etc).

Capítulo III

Projectos de experimentação artística

Sendo a obra de arte contemporânea, fruto de uma representação de uma ideia, questão ou argumento, este capítulo servirá de sustentação reflexiva e crítica dos projectos a que me propus realizar para melhor sustentar o tema geral da minha dissertação.

Sendo o cruzamento de várias linguagens, o paradigma da pós-modernidade, o meu objectivo foi inserir-me no contexto da contemporaneidade e desafiar-me a esta pluralidade de suportes e conceitos que a arte de hoje concerne, conferindo deste modo, diferentes percepções.

A interdisciplinaridade destas diferentes percepções, englobam trabalhos como, vídeo arte(“*Extremely make-up*”) fotografia (Encarnação I,II,III), instalação (“Metamorfose”) e escultura-instalação (“Pêlo corpo”).

Para Harvey, o pós-modernismo é a aceitação total e ilimitada do efémero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico.

Ele questiona-se, dizendo, “*Mas, se como insistem os pós-modernistas, não podemos aspirar a nenhuma representação unificada do mundo, nem retratá-la com uma totalidade cheia de conexões e diferenciações, em vez de fragmentos em perpétua mudança, como poderíamos aspirar a agir coerentemente diante do mundo? A resposta pós-moderna simples é de que, como a representação e acção coerentes são repressivas ou ilusórias (e, portanto fadadas a ser autodissolventes e autoderrotantes), sequer deveríamos tentar nos engajar em algum projecto global*”. (1994:55)

Deste modo, há uma coerência conceptual na minha obra, que de uma forma geral, todos os trabalhos remetem-nos para a interferência da tecnologia no corpo biológico e suas respectivas consequências. Contudo, o resultado formal, por ter essa pluralidade de suportes difere tanto nas percepções como no seu todo visual, parecendo revelar uma incoerência de “estilo”. Mas é precisamente, por esta possibilidade de representar uma mesma ideia (geral) em diferentes suportes, que eu pretendo continuar, para além deste projecto integrado no mestrado.

Projecto 1: “*Extremely make-up*”- (Vídeo arte)

III.1 – Introdução:

“ *Extremely make up*” é uma projecção de vídeo arte, que questiona o lugar do corpo contemporâneo (essencialmente feminino) em torno de ideais de beleza.

A “estetização” patente no modo como os media, exploram uma idealização de corpo, provoca no indivíduo, por um lado uma espécie de euforia perante a nova “perfeição de corpo”, por outro o terror pela sua destruição.

Neste sentido, pretendi subverter o corpo físico, intensificando desta forma a imagem de um corpo, susceptível a sacrificar-se pela dor em prol de uma transformação.

Palavras chave: corpo, subversão, transformação

III.2 – Conceptualização

O presente projecto insere-se no contexto desta dissertação, que encontra no paradigma da vídeo-arte, uma linha de pensamento proporcionadora de toda uma linguagem que constitui o discurso deste trabalho.

Este vídeo, exprime essencialmente a relação entre o ser e o querer ser, tal como a maquilhagem que através de uma transformação física se sobrepõe à essência física.

A personagem do vídeo, demonstra a sua auto-afirmação e auto-determinação para com o seu próprio corpo, numa tentativa de se auto-manipular, auto-transformar.

Em detrimento de uma beleza idealizada, há uma espécie de busca pelo “sublime”, algo grandioso que se pretende atingir. Este *sublime* não é materializado numa forma única, mas fragmentado em múltiplas “mercadorias”. O inatingível torna-se um objectivo por um culto ao corpo.

Lyotard, refere-nos, que o sentimento *sublime*, que é também o sentimento do *sublime*, é segundo Kant uma afecção forte e equívoca: compreende ao mesmo tempo prazer e dor.

Na tradição da filosofia do sujeito que vem de St Agostinho e de Descartes, e que Kant não põe radicalmente em causa, esta contradição, a que outros chamariam de neurose ou

masoquismo, desenvolvendo-se como um conflito entre as faculdades de um sujeito, a faculdade de conceber algo e a faculdade de “presentificar” algo. (1987:21)

Actualmente, numa sociedade pós-moderna, a aparência do corpo, parece assumir um dos factores mais importantes para se atingir a “felicidade”, principalmente nas mulheres.

Diariamente e por todo o lado somos “bombardeados” de publicidade sob formulas de rejuvenescimento, de transformações físicas que levam a alcançar um ideal de “beleza” culturalmente determinado e disciplinado pelos media.

Dentro desta dimensão transformista e reformista do “objecto corporal”, o corpo torna-se verdadeiramente um “objecto de consumo”, tal como faz referência o pensador Jean baudrillard.

Mulheres submetem-se a sacrifícios e estados físicos dolorosos, tais como cirurgias plásticas, dietas excessivas, para moldar o seu próprio corpo.

Neste vídeo, sente-se um dramatismo físico e psicológico pelo masoquismo inerente à personagem, tal como acontece nas performances da artista Marina Abramovic que se submete propositadamente à dor física, testando os seus limites, utilizando o seu corpo como “suporte”.

A imagem “grotesca” e “monstruosa” da personagem do vídeo, remete-nos para o botox, e para as múltiplas possibilidades que a medicina e a estética oferecem às mulheres para se transformarem. A artista Cindy Sherman é também uma referencia para este trabalho, no sentido do exagero físico que se cruza entre a beleza e os efeitos dessa beleza.

É certo que a partir do século XX houve uma emancipação progressiva por parte da mulher....mas não será ela agora “submissa” e “escrava” do seu próprio corpo?

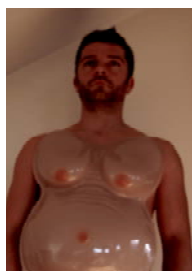
III.3 - Execução Prática:

Influenciada por artistas como Marina Abramovic, Paddy Hartley, Douglas Gordon e Orlan, este projecto partiu da ideia de uma transformação exacerbada devido ao excesso de cirurgias plásticas, ginásios, musculação, etc.

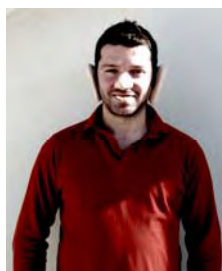
Inicialmente fiz umas experiências com modelos, com a intenção de deformar, e modificar o corpo, como se pode ver nas imagens 45, 46, 47, 48 e 49.



45.



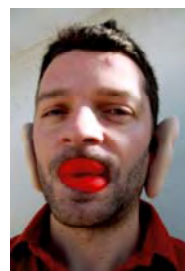
46.



47.

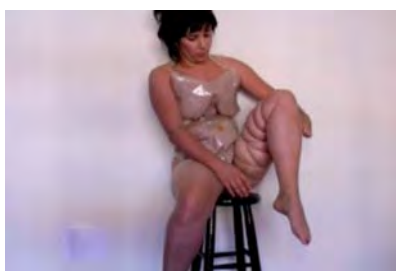


48.

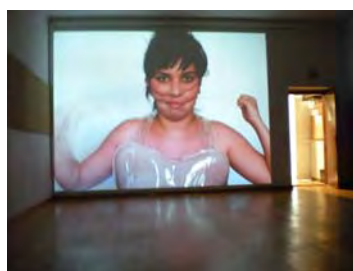


49.

Ao fim de algumas experiências, surgiu-me então a ideia de uma performance, em que teria de me amarrar, com fio de nylon, de maneira a “dobrar a carne”.



50. Teresa Melo;
Fotograma do vídeo “Extremely make-up”- 2009



51. Teresa Melo
Video “Extremely make-up”,
Festival de cinema de Avança – 2009

Projecto 2 : “Incorporação” - (fotografia)

III.1 – Introdução

“ Incorporação”, é um trabalho de fotografia que aborda duas questões que se cruzam na sociedade contemporânea.

Uma delas, reflecte a possibilidade, de através do espaço cibernético, podermos “incorporar” uma outra identidade que seria “visualmente” definida através de um avatar.

A outra, aborda questões relacionadas com a vontade, desejo, mas acima de tudo, também a possibilidade de hoje podermos moldar o nosso corpo voluntariamente através de variadíssimos processos. Este redesenhar, encontra-se na nossa realidade, tanto em cirurgias estéticas, como em ginásios, como também de um outro ponto de vista mais direccionado para a ilusão, ou seja, através da manipulação da imagem em softwares como por exemplo o photoshop.

Este trabalho, à primeira vista, parece embarcar uma série de reflexões; mas o que se pretende é precisamente a conclusão que eu retiro destas possibilidades transformadoras, diria mesmo metamorfoseadas, que se tem assistido no pós-modernismo.

A ideia essencial que pretendo transmitir, é um corpo que ao mesmo tempo que parece natural, também ele parece ter sido submetido a uma transformação que não se enquadra no mesmo corpo. Este sentido híbrido que dou às personagens das fotos, enquadradas num ambiente fechado, interno e com algum “toque” de “glamour”, conferem por um lado um aspecto sedutor, por outro “reforçado e monstruoso”. Assim, pretende-se que o espectador se situe entre estes dois pólos, deixando-o reflectir livremente sobre a sua condição de ser humano na sociedade contemporânea.

III.2 – Conceptualização

Para o desenvolvimento deste trabalho, que se insere no contexto da presente dissertação, do mestrado em criação artística contemporânea, os pontos abordados no capítulo II, vão muito ao encontro do resultado desta prática artística. Contudo, outras influências externas, ajudaram-me na reflexão para esta concretização fotográfica. O livro “1984” de Orwell, programas televisivos americanos que exploram conceitos de moda, maquilhagem, corpo ideal, etc (“*América’s next top model*” with Tyra Banks; “*The Swan*”; programas de *make-up*, ...), foram também uma influência.

As personagens das fotografias encontram-se posicionadas de modo a enfrentarem “directamente” quem as olha, numa tentativa de parecer quererem comunicar com o espectador. Faço uma analogia, entre esta relação personagens/espectador (nas fotografias), com o que se encontra frequentemente na interacção existente na virtualidade, (no espaço cibernético), através de personificações que são configuradas nos chamados avatares.

Da mesma forma, que o “corpo” avatar, tem uma carga de “mentira”, no sentido em que a imagem “avatar”, possui um corpo falso, um corpo que se esconde por detrás dessa “máscara”, e que a ausência de corpo físico (também ele susceptível de revelar uma personalidade), também esconde a “realidade”, semelhante se passa quando observamos as fotografias. As “caras” dos personagens, são imagens de figuras conhecidas como Marlon Brando, Kate Moss, etc, e que são acima de tudo, rostos assentes em paradigmas de beleza, sedução, idolatria, que foram e são transmitidos em momentos na nossa sociedade, através dos media, do cinema, etc.

O corpo ocidental encontra-se em plena metamorfose, ou seja, o individuo não se acomoda mais a aceitar o corpo que tem, tendo a possibilidade de o poder corrigir, transformá-lo e reconstruí-lo.

Assim, o indivíduo procura hoje realizar-se, através do seu corpo. Ao mudá-lo ele transforma a sua relação com o mundo, multiplicando os seus personagens sociais.

Na teorias de Jean Baudrillard, o corpo construído sobre a simulação é outra característica do pós-modernismo. Ao incorporar adereços como roupas (manifestam uma moda), tatuagens, piercings, maquilhagem, ou aperfeiçoamentos como musculação, cirurgia plástica, implantes, etc, produz uma modificação que transforma o corpo inicial num segundo significado, verdadeiramente uma representação do simulacro.

III.3 - Execução prática

A 1ª etapa deste projecto, consistiu na exploração de incorporar uma espécie de “máscara” num modelo. Várias tentativas foram feitas, com fotocópias a cores e preto e branco de imagens de figuras conhecidas na sociedade.



52.

53.

54.

55.

56.

Depois destas experiências, a 2ª etapa, foi a preocupação em integrá-las num espaço. Inicialmente, houve uma procura por espaços, que transmitissem uma certa ambiguidade, de modo a tornar indefinido o próprio espaço. Não pretendia que o lugar onde se encontravam as personagens fosse explícito ou com algum carácter pessoal. Apenas, achava que teria se ser “abstracto”, da mesma forma que se torna abstracto e “camuflado” os espaços imaginários das ligações cibernéticas, sujeitos apenas à imaginação individual. Sendo assim, resolvi fazer umas experiências em fundo branco.

Depois desta análise, não ficando satisfeita com o resultado, parti para outra opção, que considero hoje mais eficaz e coerente.

Não só o fundo branco, me remetia para um vazio, um espaço desconexo que não dizia nada, apenas fazia realçar as personagens sem ligação qualquer, decidi reflectir sobre espaços íntimos, sociais e sedutores.

Este trabalho, só poderia ser realizado em Aveiro, pois o conjunto de pessoas que se disponibilizaram para serem fotografadas, não se podiam deslocar.

Ao fim de alguma procura, encontrei finalmente um café/bar de Aveiro (Mercado Negro), que imediatamente me seduziu pelas cores, pela disposição e pelo “ar quente” que se sentia pela iluminação.

Coloquei as personagens, de modo que se notasse que realmente estavam no mesmo local fisicamente, mas ao mesmo tempo, pedi para se “apontarem” directamente para mim (olho fotográfico) e se desviassem ligeiramente da pessoa que estava ao lado. Neste sentido, o que pretendia, era criar uma atmosfera ambígua. Por um lado as personagens estão no mesmo sítio, por outro, parecem indiferentes umas com as outras, como se cada personagem pensasse que não estava lá ninguém, e que os outros eram fruto de uma imagem espelhada pelo espectador

Esta foi portanto a penúltima etapa.

A 3ª etapa, foi materializar a fotografia num suporte, bem como a definição das suas dimensões.

Na minha opinião, estas fotos não resultariam em pequenas dimensões. Sendo assim, aumentei-as o máximo que pude, com o cuidado de não perder qualidade.

Como se trata de apontar para pormenores da fotografia (como as máscaras), e como se trata também de representar corpos, (a minha ideia era aproximar as dimensões reais em relação ao corpo do espectador), de modo a “confrontá-lo” de forma mais eficaz , tornando-se assim mais forte a leitura. As fotos foram impressas em papel fotográfico mate, com as dimensões 150cm x 98cm e depois coladas em capa line, por fim plastificadas.



57. Teresa Melo; “Incorporação I” - 2009



58. Teresa Melo; “Incorporação II” - 2009

Projecto 3 : “ Pêlo corpo” – (escultura-instalação)

III.1 – Introdução

A pele é o maior órgão do corpo humano e a fronteira entre o interior e o exterior.

Sem ela, a sobrevivência seria impossível.

A sua elasticidade, parece cada vez mais ser aproveitada, para o “rejuvenescimento” da aparência, em contradição ao processo natural de envelhecimento.

Através das cirurgias plásticas, a pele molda-se consoante o que está a mais.

Determina-se assim, a interferência das nanotecnologias na pele, de modo a redesenhá-la.

III.2 – Conceptualização

Vimos por toda a parte, a interferência da tecnologia no corpo biológico. Desde as mais elementares “tecnologias”, como os óculos, os aparelhos dentários, os aparelhos auditivos, etc; que funcionam como extensões do corpo humano, de modo a amplificar as suas competências; até às tecnologias que incorporam a própria carne, tais como *pacemakers*, próteses de membros, “próteses internas de platina”, etc.

Neste trabalho, interessou-me, centrar-me na interferência das “tecnologias” na pele, pois aborda questões que diferem na maior parte das vezes, da necessidade de substituição ou amplificação de partes do corpo.

Esta necessidade, traduz-se numa vontade e desejo de reconstruir um “novo” corpo, ou seja, um corpo idealizado pela sociedade, ao qual os media, tem um papel fulcral em “publicitar”.

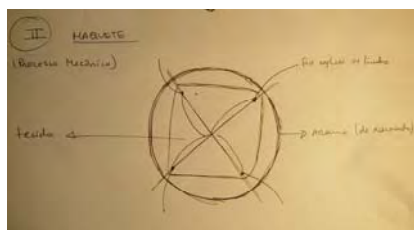
Quantos indivíduos, principalmente mulheres, sofrem ao olhar-se ao espelho e sentirem-se a envelhecer? As cirurgias estéticas, as dietas excessivas, os medicamentos antioxidantes, etc parecem querer contrariar o natural, que desta forma ajudam a enganar *o pesadelo do anti-estético*.

“Pêlo corpo”, pretende colocar o espectador em confronto com o poder da tecnologia, ao modificar a aparência, *esticando* desta forma, a pele.

III.3 – execução prática

A ideia física geral, que eu pretendia dar a este meu trabalho, era a incorporação de um determinado mecanismo num tecido de látex (representação de pele humana), que possibilitasse a dinâmica em *loop*, de esticar e encolher a “pele”(ver imagem 65).

O primeiro passo, foi materializar a minha ideia numa maqueta, através de um processo artesanal e ajuda manual, para que deste modo, tentasse perceber como poderia desenvolver-se a partir daí todo o mecanismo mais sofisticado e eficaz.



59. Esboço para a maqueta

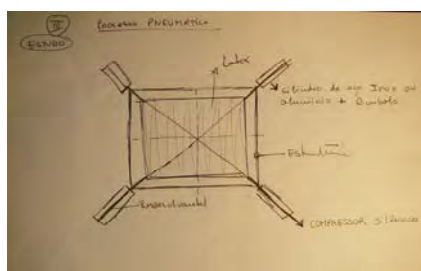


60. Maquete (o pano encolhe, através de um processo manual, ao esticar uns fios.)

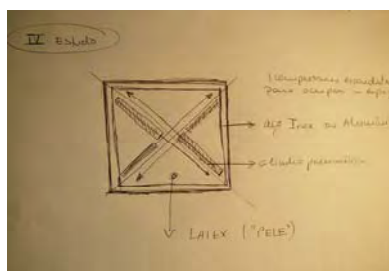


61. Maquete (o pano estica, pelo mesmo processo)

Vários estudos foram feitos a partir daí, destacando-se os seguintes exemplos (mais próximos do produto final).



62. Processo Pneumático

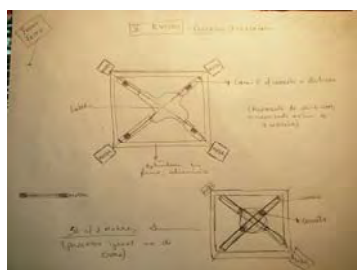


63. Processo Pneumático

Em ambos os esboços (imagem 62 e 63), o processo é pneumático, ou seja, a “pele” é esticada e encolhida por um mecanismo que requer uma força vinda de quatro compressores de ar que é manipulado por um êmbolo.

O que difere das duas imagens, é que na 63, os compressores “escondem-se” por detrás de uma estrutura de alumínio, para deste modo ocupar menos espaço.

A figura 64, mostra um estudo com um outro processo – processo electrónico.



64. Processo electrónico

No processo electrónico, a “pele” movimenta-se pela força que é dirigida por quatro carris, que por sua vez estão ligados a quatro motores.

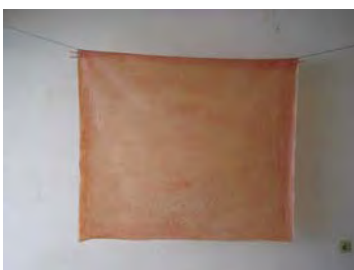
Desta maneira, a garantia de precisão dos movimentos tornavam-se mais sincronizados e eficazes, contudo, sendo a “pele” um objecto pouco pesado, o processo pneumático resultaria, tornando-se deste modo mais económico (a nível financeiro).

Optei então pelo processo 63., mas com o acrescento de carris, para tornar mais fácil a sua dinâmica.

Com a ajuda de técnicos em pneumática, construí a escultura-instalação.

Relativamente à execução da “pele”, tinha como objectivo, aproximar-me o melhor que pudesse desta realidade (pele). Deste modo, a preparação constou em várias camadas de látex (35 vezes, com pausas intercaladas de 20m, para secar) sobre um plástico de 120cm x 120cm, que o utilizei como base.

Ao látex adicionei dois pigmentos de cor (vermelho e amarelo) para se tornar mais real .



65. Execução da “pele”.

Projecto 4: “ Metamorfose”- (Instalação)

“Metamorfose” é um trabalho que nos remete para a ideia de um corpo que naturalmente está em transformação, como se tratasse de uma passagem de um corpo para um segundo corpo.

Deste como, como se alterasse do signo o significado do corpo original, para um novo significado, propício de uma nova imagem.

Para além da concepção teórica do capítulo II.2, este trabalho, parte também, tanto da influência dos livros como a “metamorfose” de Kafka e “Admirável mundo novo” de Aldous Huxley como de um pensamento e “visão” fictícia que tive, relativamente ao pós-humano: de

pós-humanidade, que metaforicamente partiu de um pensamento meu: “Um dia todos acordávamos e a nossa pele caía dos nossos corpos, para dar lugar a uma nova pele, o despertar de uma nova humanidade que foi manipulada outrora pela ciência e pela biotecnologia, e que “agora” acordados de máquinas congeladoras, o renascer de uma nova espécie.” Esta ideia, concretiza-se no meu trabalho, de forma metafórica.

Não quero, deste modo, tentar dar alguma resposta com este trabalho, mas sim, levantar questões, que ainda são muito desconhecidas entre os indivíduos e a sociedade.

Pretendi entrar num jogo de ficção, que nos transporta para uma ideia futura, (apesar de imaginária), e que este tipo de ideias começam cada vez mais a entrar nos temas cinematográficos, na literatura, etc.

Fugindo deste modo, à produção da bioarte, que levanta questões, tentando comprová-las com a ajuda da ciência e biologia (o artista vai para o laboratório), o que me propus foi apenas elaborar um trabalho, fruto da imaginação e conclusão do II capítulo, em especial o ponto 2.

Execução Prática:

A 1ª etapa deste trabalho, foi retirar moldes de partes do meu corpo com látex, de modo que ficasse com alguns pedaços de látex fino, para ilustrar a “pele”.



66. Retirar o látex do corpo

Depois a preparação da simulação de um quarto, constituído por alguns objectos que considerei essenciais para esta representação (tapete, cadeira, candeeiro).

Por fim, juntar à instalação (“quarto”) pequenos fragmentos de látex, espalhados pelo espaço.

Conclusões:

A motivação para o tema desta dissertação, partiu do levantamento de questões em torno de um corpo contemporâneo, que parece viver uma crise em relação à sua corporeidade.

Tentei deste modo, analisar alguns factores que contribuíram para a percepção deste corpo e de que maneira, a arte tem contribuído para a representação deste mesmo corpo.

Esta dissertação, que se inscreve no campo dos estudos da arte do século XX, teve como objectivo, a par de um pensamento da estética, a análise da produção artística focada apenas em factores e exemplos de trabalhos, que considere de forma pessoal, serem específicos para um redimensionamento da representação da figura humana e do corpo na arte do período modernista e pós-modernista.

Procurei dar uma perspectiva geral do contexto sócio-cultural destes dois períodos, a par de uma renovação evolutiva na produção artística.

Iniciei a minha investigação, de forma a contextualizar a representação do corpo na arte da primeira metade do século XX (modernismo) e a análise do estado da arte da segunda metade (pós-modernismo), sugerindo uma analogia entre a condição teórica e a prática artística.

Enquanto o mundo vivia uma transformação radical de padrões que assentavam nos conceitos modernos, transgredidos para novos ideais pós-modernos iniciados no início do séc. XX, a arte desenvolvia-se paralelamente numa luta pelo desapego do moderno como vista a uma constituição de uma nova consciência artística renovada por essa condição social pós-moderna, assente na prática da contemporaneidade da arte.

Verifiquei, que o modernismo, contribuiu, para uma desfiguração da representação do corpo na pintura e escultura, dando deste modo, uma maior liberdade de expressão para o artista.

Segundo Hans Hofman, a arte deste período, tornou-se numa “manifestação” que surge a partir do “interior” do próprio artista, em contraponto à arte tradicional, que pretendia imitar “fielmente” a natureza (o lado externo é posto em evidência, com a preocupação da representação fidedigna). Nas suas palavras, “A arte é um reflexo do espírito, um resultado de introspecção que encontra expressão na natureza da arte. (...) Uma obra de arte é um mundo em si que reflecte as percepções e emoções do mundo do artista.”⁴⁴

As *performances* e os *happenings*, tendo as suas origens nos futuristas e dadaístas, começaram por ser representações híbridas, na medida em que conjugavam teatro, música, dança, etc. Contudo o que importa salientar, é que estas “manifestações” trouxeram novas abordagens e

⁴⁴ CHIPP, Herschel B.; Teorias da Arte Moderna; Maria Fontes; pág. 547

novas consciências em relação a um desprendimento da representação bidimensional (pintura) e tridimensional (escultura). O corpo físico do artista, começa a funcionar como um meio para comunicar o pensamento artístico, mas só com a body arte (finais deste período), é que o corpo se torna suporte para a arte.

No pós-modernismo, desenvolve-se uma relação entre o corpo do artista e a arte. Ao longo deste período, surgiram na produção artística, diversos exemplos, de como o corpo ganhou novas abordagens.

A revolução tecnológica, o avanço na biotecnologia, a globalização, a sociedade de consumo, a sociedade do espectáculo, e a consequente emergência de um culto ao corpo, foram alguns dos factores que contribuíram para um redimensionamento do corpo na arte.

Artistas, não só utilizaram o corpo como suporte para a criação artística (ex. *Body art*), como também enquanto objecto artístico (ex. “esculturas-vivas”, *performances*), e ainda intervieram na própria carne. (ex. *Carnal art* de Orlan e Sterlac).

Para além desta perspectiva física da representação do corpo, têm surgido novas incursões no campo da biotecnologia e das tecnologias de informação, com a capacidade de manipulação da natureza humana e consequentemente, novas questões são lançadas pela Bioarte e pela virtualização, nas relações interpessoais ao nível do ciberespaço.

Assim, concluo que a arte tem-se manifestado em torno destas questões, que implicam pela parte da ciência e da tecnologia, uma vontade de prolongar a vida humana, criar novas espécies, moldar fisicamente o ser humano e integrá-lo em novas redes comunicacionais.

Bibliografia

- BARTHES, Roland; *A câmara clara*; Editora N fronteira; 1984
- BAUDRILHARD, Jean; *Simulacros e simulação*; Lisboa; relógio d`água; 1991
- BAUDRILHARD, Jean; *A sociedade de consumo*; Lisboa; edições 70; 2007
- BAUDRILHARD, Jean; *A troca simbólica e a morte*; Lisboa; Edições 70; 1976
- CABANNE, Pierre; Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido, Lisboa; edição Assírio & Alvim; 1990
- CASTELLS, Manuel; *a sociedade em rede*; São Paulo; Paz e terra; 1999
- CHIPP, Herschel B.; *Teorias da arte Moderna*; São Paulo; Martins Fontes; 1986
- CHOMSKY Noam; *Duas horas de lucidez*; Mira- Sintra; editorial inquérito; 2002
- DAMÁSIO, António; *Ao encontro de Espinosa*; Mira- Sintra; publicações Europa-América; 2003
- DE MIRANDA, José A. Bragança; *Política e modernidade: linguagem e violência na cultura contemporânea*; Lisboa; Edições Colibri; 1997
- DE MIRANDA; Bragança; *Corpo e imagem*; Lisboa; editora Passagens; 2008
- DEBORD, Guy; *A sociedade do espetáculo*; Lisboa; edições antipáticas; 2005
- DELEUZE, Gilles; *O Anti-édipo. Capitalismo e esquizofrenia*; Assírio & Alvim; 1972
- DESCARTES, René; *Discurso do método*; Lisboa; edições 70; 1979
- DUARTE, Rodrigo; *Adorno/Horkheimer & a dialética do esclarecimento*; Rio de Janeiro; Jorge Zahar editora ltda; 2002
- ECO, Umberto; *Obra aberta*; Lisboa; Difel editora; 1989
- FERRIER, J.L.; *L'Aventure de l'art du XX siècle*; Paris; Ed. Du Chêne; 1999
- FEATHERSTONE, Mike; *Cultura Global*; São Paulo; Vozes; 1998
- FUKUYAMA, Francis; *O nosso futuro pós-humano: consequências da revolução biotecnológica*; tradução Vítor Antunes; Lisboa; Quetzal editores; 2002
- GOLDBERG, Roselee; *A arte da performance: do futurismo ao presente*; Lisboa; editora Orfeu Negro; 2007
- GREENBERG, Clement; *A pintura moderna in Battock, Gregory. A nova arte*. São Paulo; Perspectiva; 1974
- GIDDENS, Anthony; *As consequências da modernidade*; São Paulo; Unesp; 1991
- HABERMAS, Jurgen; *O discurso filosófico da Modernidade*; Lisboa; publicações Dom Quixote: nova enciclopédia; 1990.

HARRISON, Charles and Poul Wood, *Art in Theory, 1900-1990 an anthology of changing ideas*, Oxford: Blackwell, 1992

HARVEY, David; *A condição pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens de mudança cultural*; São Paulo; Loyola; 1994

HUYGHE, René; *O poder da imagem*; Lisboa; edições 70; 1998

JIMÉNEZ, José; *Teoría del arte*; Madrid; Alianza Editorial; 2002

KERKOVE, D.; *A pele da cultura*; St. Maria da Feira; relógio d'água; 1997.

LE BRETON, David; *Adeus ao corpo*; São Paulo; Papirus; 2003

LE BRETON, David; *A sociologia do corpo*; Rio de Janeiro; Vozes; 2006

LE MOS, André; *Cibercultura: tecnologia e vida social na cultura contemporânea*; Porto Alegre; 2004

LÉVY, Pierre; *Cibercultura*; São Paulo; Editora 34; 1999

LIPOVETSKY, Gilles; *A era do vazio: ensaios sobre o individualismo contemporâneo*; Lisboa; relógio d'água; 1983

LOADER, Brian D.; *A política do ciberespaço: política, tecnologia e reestruturação global*

LYOTARD, Jean François; *A fenomenologia*; edições 70; Presses universitaires de France; tradução de Armindo Rodrigues; 1954

LYOTARD, Jean François; *A condição pós-moderna*; editora José Olympio; Rio de Janeiro; 2004

LYOTARD, Jean-François; *O pós-modernismo explicado a crianças*; Lisboa; publicações dom Quixote; 1987

MARCUSE, Herbert; *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*; Rio de Janeiro; Zahar editores; 1973

NIETZSCHE, Friedrich; *O Anticristo*; Lisboa; edições 70; 1997

ORLAN; *This is my body, this is my software*; editora Back Dog Publishing; Universidade de Michigan; 2007

PENNIOLA, Mário; *A estética do séc. XX*; Lisboa; Editorial Estampa; 1998

SALABERT, Pere; *Pintura anémica, cuerpo succulento*; Barcelona; Laertes AS.; 2003

TUCHERMAN, Leda; *Breve história do corpo e de seus monstros*; Lisboa; editora Passagens; 1999

VATTIMO, Gianni; *o fim da modernidade: nilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*; Lisboa; editorial presença; 1987

Cibergrafia

- http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2003000100004&script=sci_arttext
<http://www.AfterWalkerEvans.com/>
<http://www.mactonnies.com/trans.html>
<http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/jameson.htm>
<http://www.vanessabeecroft.com/frameset.html>
<http://www.amazon.com/Postmodernism-Cultural-Logic-Late-Capitalism/dp/0860915379>
<http://www.ekac.org/>
http://books.google.pt/books?id=15_7hPkplIEC&pg=PT1&lpg=PT1&dq=cultura+de+consumo+e+pos-modernismo+mike+featherstone+livro&source=bl&ots=8XBqDpLA2O&sig=CaJr8G4-L05U2ZYqrgWFPmVTNBQ&hl=pt-PT&ei=HulQS42KMofKjAeJyI2TCg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CBgQ6AEwAw#v=onepage&q=&f=false
<http://losojosdelafilosofia.files.wordpress.com/2008/10/orlan-mouth-for-grapes-1990.jpg>

Imagens:

1. <http://www.artnet.com/magazine/FEATURES/cfinch/Images/finch5-7-4.jpg>
2. <http://www.neublack.com/wp-content/uploads/2008/03/jeff-koons-balloon-dog.jpg>
3. <http://paris-la.com/wp-content/uploads/2009/06/prince-cowboys-418-1.jpg>
4. http://www.toscanaviva.com/Firenze/david_michelangelo.jpg
5. [http://www.harley.com/art/abstract-art/images/\(davinci\)-mona-lisa.jpg](http://www.harley.com/art/abstract-art/images/(davinci)-mona-lisa.jpg)
6. http://3.bp.blogspot.com/_adQvoFm62a4/ShXX-68gbNI/AAAAAAAAARI/Eo_CTn_2YZo/s400/O+Nascimento+de+Vênus+-+Botticelli.jpg
7. http://www.eja.org.br/userfiles/tecnologia_e_trabalho/texto10_imagem1.jpg
8. <http://serendip.brynmawr.edu/bb/berman/images/Depression%20Pablo%20Picasso.jpg>
9. http://3.bp.blogspot.com/_MVuK8-UjjY/SgiDGFTw92I/AAAAAAAAAW8/urT5o8apuH0/s320/Georges+Braque,+Mulher+c om+guitarra,+1913,+óleo+sobre+tela,+130x73cm,+Museu+Nacional+de+Arte+Moderna,+ Centro+Georges+Pompidou,+Paris.jpg
11. http://hragvartanian.com/wp-content/uploads/2009/03/2765750607_5d22f68069.jpg
12. <http://mypreview.files.wordpress.com/2007/12/muvalo6.jpg>
13. <http://www.bbc.co.uk/photography/genius/gallery/images/sherman.jpg>
14. <http://www.hit.ac.il/staff/ShlomoA/Photography/images-archive/new/Richard%20Prince%20Untitled%20cowboy%201993.jpg>
15. <http://www.artsjournal.com/artopia/Sherrie%20Levine.jpg>
17. http://bonitohein.files.wordpress.com/2009/04/cindy_sherman.jpg
18. <http://contemporaryartsem.files.wordpress.com/2008/12/beecroft1.jpg>
19. http://dropoutnow.files.wordpress.com/2009/05/kusama3_1.jpg
20. <http://www.artprivat.cz/dat/domov/KRYSTUFEK1970/SATISFACTION.jpg>
21. http://www.wcma.org/press/06/BigImages/06Beautiful_Suffering/Nan_goldin.jpg
22. <http://www.genderstudies.nl/erosandpathos/images/ginapane.jpg>
23. http://2.bp.blogspot.com/_u99QiFxnXpQ/SrFKq6tb1jI/AAAAAAAAABI/WyMcWVQXW7w/s320/rythm.jpg

- 24.<http://voffi08.files.wordpress.com/2009/09/1264press11.jpg>
- 25.<http://www.6columnas.com/wp-content/uploads/2009/10/sterlac-2.jpg>
- 29.http://www.smh.com.au/ffxImage/urlpicture_id_1044318671749_2003/02/05/nat_pace maker07,0.jpg
- 30.<http://www.magraemergente.com/wp-content/uploads/2009/04/antes-e-depois-mamoplastiab.jpg>
- 31.<http://img151.imageshack.us/img151/5647/article105657302ac92cc0kx9.jpg>
- 32.<http://www.opposingdigits.com/racistparadigm/michael%20jackson%201.jpg>
- 33.http://1.bp.blogspot.com/_bmA52Az_vYU/Sm0EuORZAI/AAAAAAAAACsE/oiBTUxBeqIo/s400/Fakir.jpg
- 34.<http://campanhacontradrogas.files.wordpress.com/2009/05/8538i-took-my-prozac-today-posters.jpg>
- 35.<http://www.omelhordobairro.com.br/produtos/131821114001610produtosherbalife.jpg>
- 36.http://www.culturismo.org.es/images/hormona_del_crecimiento_culturismo.jpg
- 37.<http://losojosdelafilosofia.files.wordpress.com/2008/10/orlan-mouth-for-grapes-1990.jpg>
- 38.http://3.bp.blogspot.com/_ezaUKpkJ4Tc/SG-e9Au1kWI/AAAAAAAAAGJE/08DBqtppsQ0/s400/Frankenstein.bmp
- 39.http://3.bp.blogspot.com/_3XfCFSjNnUI/SaGSGBVH4II/AAAAAAAAABqs/JiHXRv5uBzw/s400/moreau.JPG
- 40.http://blig.ig.com.br/blogdosimon/files/2008/09/blade_runner.jpg
- 41.http://www.wu-jing.org/News/images/2003/2003_4_Matrix_Reloaded_03_scol.jpg
- 42.http://2.bp.blogspot.com/_DQ66ubN4xxk/SID7SboK0AI/AAAAAAAAAOKI/VXKsVRaZUEA/s400/Dolly05071996.jpg
- 43.<http://kalzone.files.wordpress.com/2009/04/bild.jpg>
- 44.http://www.patriciapiccinini.net/wearefamily/images/yf_lrg_01.jpg